21世纪创新系列教材

A HISTORY OF ART IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20世纪中国艺术史 下

吕彭 著



A HISTORY
OF
ART
IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20世纪中国艺术史

倾心艺术　关注历史　独立撰写　填补空白

■内容简介

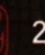
本书是第一部系统梳理和呈现20世纪中国艺术进程的学术著作，作者凭借其多年来对20世纪中国艺术的耳濡目染和独特的历史观，在占有浩繁资料的基础上，从中国近、现、当代历史这一纵轴和西方艺术对中国艺术家的影响这一横轴全面切入对20世纪中国艺术问题的研究。留学运动、西学教育、传统主义者对西方艺术的态度、特定历史背景下艺术的政治化倾向、20世纪40年代到70年代中国大陆艺术的基本样貌以及同时期港台艺术与世界文化共同体的联系、作为当时思想解放运动一部分的80年代艺术和努力融入“全球化潮流”的90年代艺术等等，在本书中都有着精彩的叙述。在“史”的框架中，本书还兼顾到不同艺术流派、艺术团体、艺术批评和艺术事件之间的互动，试图在政治、经济与文化的巨大变化中，呈现出艺术家观看世界的不同方式，为读者提供了一个关于20世纪中国艺术史的完整框架。

■作者简介

吕澎（1956— ），博士。曾任《戏剧与电影》杂志社编辑、四川戏剧家协会副秘书长、《艺术·市场》杂志执行主编、“广州双年展”艺术主持，现执教于中国美术学院美术史论系。主要著作有：《欧洲现代绘画美学》（1989）、《现代绘画：新的形象语言》（1987）、《艺术——人的启示录》（1990）、《20世纪艺术文化》（1990）、《现代艺术与文化批判》（1992）、《中国现代艺术史：1979—1989》（1992）、《艺术操作》（1994）、《中国当代艺术史：1990—1999》（2000）、《溪山清远——两宋时期山水画的历史与趣味转型》（2004）等。主要译著有：《塞尚、凡·高、高更书信选》（1986）、《论艺术的精神》（1986）、《风景进入艺术》（1988）等。

E-mail：Lvpeng60@sina.com


ISBN 978-7-301-11190-1


21世纪创新系列教材

定价：108.00元（上、下册）

A HISTORY OF ART

IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20 世纪中国艺术史 ㊦

吕 澎 著



历史是有问题的烟云，艺术史也不例外。

目　录

（下）

艺术交流——限于前苏联和社会主义国家——已经被严格地规定了，从一开始，新中国的艺术就必须在党的领导下进行。[3] 抗战结束后，美国在国共两党之间进行调停，指望在古老的中国建立一个美国式的联合政府，尽管马歇尔在重庆和延安之间马不停蹄地奔走，可是这个目标在相互了解对方的蒋介石和毛泽东看来都是难以实现的。1950年6月25日爆发的朝鲜战争因美国的介入而再次逼迫中共进行选择。10月8日，毛泽东发布了《关于组成中国人民志愿军的命令》，十天之后，中国人民志愿军已经跨过鸭绿江，与金日成的人民军共同对美军和南朝鲜军队作战。复杂的国际冲突所引发的参战在中国人看来主要是保卫新政权的一个必要步骤，他们认为美国人刚刚离开中国似乎又想进入中国的边界。[4]

迅速成立的机构"中国人民保卫世界和平反对美国侵略委员会"（简称"中国人民抗美援朝总会"）于1951年3月14日发表了《关于在全国普遍深入地开展抗美援朝运动的通告》，《通告》第5条中要求各个宣传文化机构以及所有能够利用的公共场所必须用于配合普及和深入抗美援朝的需要。美术领域里的年画运动在大量的抗美援朝题材的充斥下将年画转换为政治宣传画，大多数画家被动员起来参与到这个宣传运动中，邓澍的《保卫和平》（1951）、张碧梧的《养小鸡捐飞机》（1952）、伍必端的《中朝部队并肩作战打击美国狼》（1953）、陈白一的《崔莹会见罗盛教的双亲》（1954）成为这个宣传时期的年画作品记录。蒋兆和的国画《把学习的成绩告诉志愿军叔叔》（1953）成为流行宣传画，这件作品的复制品"曾遍悬于前沿坑道、包扎站、前方医院"。彦涵的版画《刚刚摘下的苹果》所蕴涵的温馨与构图和表现上的娴熟给人留下深刻印象。何孔德大量的以战场为题材的作品成为当时人们了解朝鲜战况的依据。他的《二级战斗英雄杨国良》以上甘岭战役中的真人真事为题材，表现出英雄主义的场面。所有这些反映志愿军题材的作品在曾经热衷现代主义的倪贻德看来具有明显的鼓励和教育作用："我想，这岂但对于战士们能起鼓舞和教育作用，对于在一些岗位上的劳动人民，也同样能起鼓舞和教育的作用。难道我们不能从这些人物的形象的感染，而把这种忘我的革命英雄主义的精神贯彻到为国家过渡到社会主义的总路线的一切工作上去么？"



19-1 叶浅予 《和平解放北平》 1959年 中国画

事实上，从1950年的第一天起，党在国内继续展开着军事、政治、经济以及文化领域里巩固地位的工作：不断收复国民党残

余部队控制的地区，直至次年10月的昌都战役，除台湾以及少数海岛以外的中国领土已经在人民解放军和新政权的控制之下；3月，政务院通过的《关于统一国家财政经济工作的决定》将财政收入和物资调配以及现金管理牢牢地掌握在党的手里，以有效地巩固政权获得资金与资源的周转与配置；5月1日通过的《中华人民共和国婚姻法》给予了大多数追求个人幸福和自由的人以制度上的保障，在1949年之前，很多农村妇女受到封建包办婚姻制度的禁锢；6月30日，新的中央人民政府委员会通过刘少奇主持制定的《中华人民共和国土地改革法》，农民一夜之间获得了七亿多亩土地，他们不再向地主交纳地租，这个措施使党赢得了三亿多农民的由衷支持，尽管很快土地又以合作社和建立人民公社的名义被重新收回；10月1日，于6月动工的成渝铁路通车，这条长达500多公里穿越山川的新铁路让中国民众看到了党领导下建设的最初奇迹；10月10日，中共中央发布的《关于镇压反革命活动的指示》促使了全国范围内的"镇反运动"的开展。所有的这一切都需要通俗易懂的图画给予配合。



19-2 彦涵 《刚刚摘下的苹果》 1954年 版画 35×44cm



19-3 1950年林风眠(右三)、关良、江丰、庞薰琹、苏天赐等一起下乡写生 冯叶提供

新年画

早在延安时期，延安艺术家胡一川、杨筠、彦涵、罗工柳、陈铁耕、沃渣、江丰、古元、力群、邓澍、沈柔坚、洪波、施展、莫朴、李书勤就对传统年画进行了改造。他们将延安的革命、军事与政治生活放进了传统的民间年画中，获得了普遍的影响。

新政权正式成立的时间被确定为10月1日，春节即将到来，来自延安的艺术家和掌握艺术机构权力的干部非常清楚，宣传新政权的一个最为普及的艺术形式就是年画。11月23日，毛泽东批示同意由文化部部长沈雁冰署名发表文化部《关于开展新年画工作的指示》，这份由蔡若虹起草的文件经陆定一、胡乔木报毛泽东、刘少奇、周恩来审批，于27日由《人民日报》(11月27日)公开发表：

年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建统治下，年画曾经是封建思想

的传播工具，自一九四二年毛主席在延安文艺座谈会上的讲话号召文艺工作者利用旧文艺形式从事文艺普及运动以后，各老解放区的美术工作者，改造旧年画用以传播人民民主主义思想的工作已获得相当成绩，新年画已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种形式。现在春节快到，这是中华人民共和国成立后的第一个春节，各地文教机关团体，应将开展新年画工作作为今年文教宣传工作的重要任务之一。今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利，宣传中华人民共和国的成立，宣传共同纲领，宣传把革命战争进行到底，宣传工农业生产的恢复与发展。在年画中应当着重表现劳动人民新的、愉快的斗争的生活和他们英勇健康的形象。在技术上，必须充分运用民间形式，力求适合广大群众的欣赏习惯。在印刷上，必须避免浮华，减低成本，照顾到群众的购买力，切忌售价过高。在发行上，必须利用旧年画的发行网（香烛店、小书摊、货郎担子等等），以争取年画的广大市场。在某些流行“门神画”、月份牌画等类新年画艺术形式的地方，也应当注意利用和改造这些形式，使其成为新艺术普及运动的工具。为广泛开展新年画工作，各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美艺工作者从事新年画制作，告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作，反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。此外，还应当着重与旧年画行业和民间画匠合作，给予他们必要的思想教育和物质帮助，供给他们新的画稿，使他们能够在业务上进行改造，并使新年画能够经过他们普遍推行。

《指示》是按照延安文艺思想的模式指导艺术家的。在新社会，任何自由艺术家的艺术方向都应该转为用普通老百姓看得懂的语言去创造艺术，并在艺术中表现党和政府规定的思想。国统区的艺术家与延安艺术家在对党的文艺思想的理解上大相径庭，这种差异被认为需要对艺术家进行改造：艺术的和思想的。我们不知道林风眠在这个时期的真实内心，不过，在对现代主义的批判中，他表现出不坚持自己过去的观点，而是改变了看法，他承认在过去的教学中自己存在着问题：“错不在同学，是像我们提倡新派绘画的人要负责的，我们以前走的路不对，所以影响了同学。”对于新的教学计划，庞薰琹说：“本人过去也曾经提倡过新派画，而今天来执行这个新的教学计划，希望藉此赎罪，使艺术完全达到为人民服务的目的。”[5] 而江丰相信，新年画能够改变“轻视老解放区作品的那种资产阶级的艺术观念”[6]，并对“新艺术观的建立，和对新教育方针的实施和巩固都起到了决定性的作用”[7]。

《关于开展新年画工作的指示》相当于一个军事命令，引发了全国性的创作、出版、展览的大规模展开。这是一个必须完成的政治任务，无论是延安还是原来国统区的油画家、国画家、版画家、漫画家都参与了新年画的创作。1950 年这个新年，有 26 个地区的 200 多位画家创作了 412 种新年画，发行量为 700 余万份。这个时期的新年画的内容主要是：共产党领导的战争的胜利、中华人民共和国的成立、工农业生产、人民的大团结、人民对毛泽东的热爱以及反映中苏友好互助等。作为党在艺术领域的工具，新创刊的《人民美术》在第 2 期以年画专号的形式也推动着新年画运动。

文化部于 1950 年进行了新年画评奖。王琦的《农民参观拖拉机》、古一舟的《劳动换来光荣》、安林的《毛主席大阅兵》、尹瘦石的《劳模会见毛主席》、张仃的《新中国的儿

童》、冯真的《我们的老英雄回来了》、顾群的《庆祝中华人民共和国成立》、力群的《读报图》、邓澍的《欢迎苏联朋友》、关键的《创造新的记录》、姜燕的《支援前线图》以及王叔晖、黄胄等艺术家的作品获得了不同等级的奖项。在这之后的新年里，年画成为反映新中国的一面镜子，人们可以在这个艺术形式中看到重要的历史事件和社会生活。抗美援朝、经济建设、保卫世界和平等都成为艺术家的题材。林岗的《群英会上的赵桂兰》、侯一民与邓澍的《庆祝中国共产党成立三十周年》、李可染的《工农模范北海游园大会》、叶浅予的《全国各民族大团结》、力群的《毛主席的代表访问太行山老根据地人民》、石鲁的《幸福婚姻》、阿老的《中朝部队前线胜利欢歌》及张隆金、方增先的《人民的西湖》成为重要的年画文献。



19-4 石鲁 《幸福婚姻》 1952年 年画

在众多的作品中，林岗的《群英会上的赵桂兰》(原名《党的好女儿赵桂兰》)被认为是在艺术表现上的范例。这件作品描绘的是1950年9月25日"全国工农兵劳动模范代表会议"中的代表赵桂兰，她因保护工厂的财产不受损失而负伤成为劳动模范，并得到了毛泽东的接见。这是一个光荣的时刻，劳动模范受到了国家最高领导人的接见被认为是一个普通人的幸福，而领袖与劳动人民的和蔼相处又展示了党与人民的鱼水之情，不少画家都利用会议期间为劳模画肖像以示歌颂，或者为之后的创作收集素材，林岗是其中的一位。作为一个年轻的画家，林岗没有中国传统绘画和欧洲绘画传统的技术包袱，他在会议结束的两个月后完成了这幅画的线描稿，并于1951年1月3日，将完成的作品发表在《人民日报》的"人民画刊"上。这件发行上百万份的作品因使用传统的工笔重彩和表现出准确的现代人物造型——这是那些传统人物画中看不到的情形——而成为"延安时代以来的新年画的进一步发展的一件具有代表性的作品"[8]。

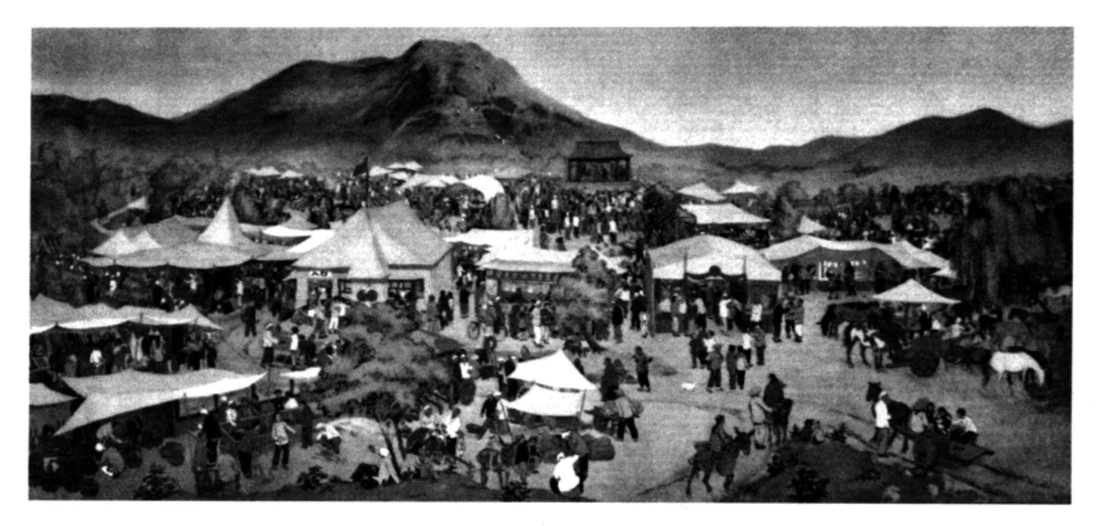
新年画作为宣传党的丰功伟绩的工具在改造旧形式和塑造新形象方面产生了作用，曾经的月份牌画家也利用他们熟练的技法将仕女和都市资产阶级小姐的形象转换成劳动者，以表现新社会中的劳动妇女，然而画中的妇女形象很容易让人联想到1949年之前的都市小姐。[9] 旧年画中的"封建迷信"逐渐被新社会的人物和他们的事迹所替换。几年的新年画运动之后，金梅生在1958年3月月份牌年画座谈会上说："解放以后，才知道画画是为人民服务，要为工农兵服务，要推进社会主义建设，要对社会生产有积极作用，共产党来了，使我们懂得了很多道理。"



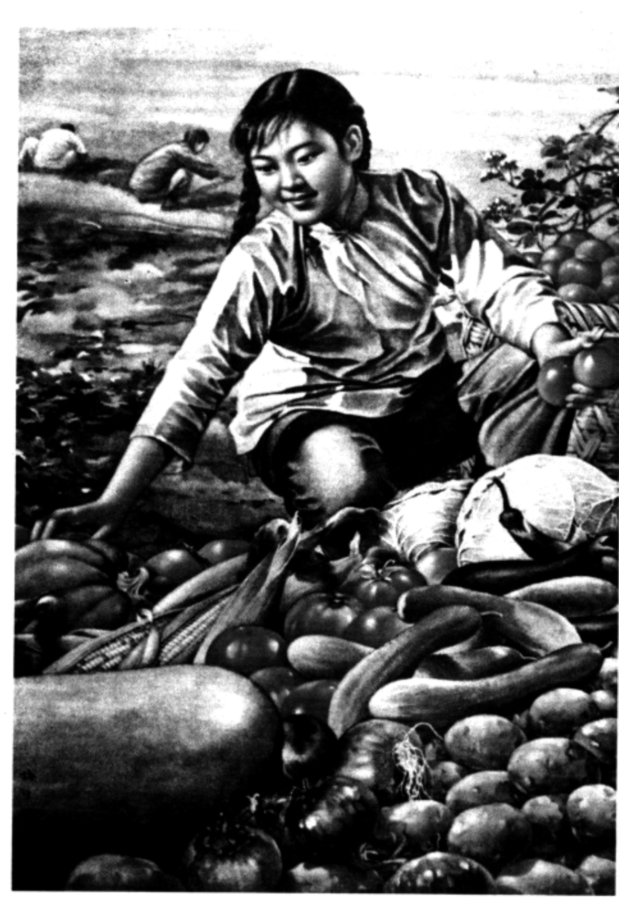
19-5　林岗　《群英会上的赵桂兰》　1951年　年画



19-6　王柳影、忻礼良、吴文少、金肇芳、俞微波、徐寄萍、陆泽之、张碧梧、孟慕颐　《乘风破浪各显神通》　年画



19-7 李宏仁、董冈 《赶春会》 1953年 年画



19-8 金梅生 《菜绿瓜肥产量高》 1956年 年画

政治的浸淫

也许是因为工作策略和精力上的原因，对知识分子展开的思想改造工作稍有滞后。不过很快，在1951年5月20日的《人民日报》上，拥护共产党的知识分子看到了对一个被认为是“狂热地宣传封建文化”的武训的批判。[10]在政治批判一开始就替代了学术争论的同时，人们感受到了自己身上“旧思想”的危机，这种感受在9月周恩来代表党在京津高等学校教师学习会上作了题为《关于知识分子的改造问题》的报告之后得到加强。事实上，经过了两年的思想改造运动之后，大学与其他高等教育机构被规定开设马列主义、毛泽东思想课程，政治思想工作成为各个教育机构的首要任务，尽管“政治”与“业务”在不同时期的政治运动中总是被任意调整与平衡。这年10月出版的《毛泽东选集》第一卷以及之后陆续出版的三卷中的名句、名词以及经典表述成为之后27年中中国大陆政治生活中的用词源泉。

的确，知识分子在任何时期的唠唠叨叨都没有成为政治领袖人物的决策依据，他们被请去开会与发言，去激励需要激励的对象。现在，他们被反复告知：人民才是这个国家的主人。新中国急需巩固与建设，只有那些通过实际的劳动为社会做出贡献的人才是被重视的对象，因此，当梁漱溟还在继续陈述他的被认为没有与“革命”联系起来的“中国问题”的时候，党和政府关心的是像郝建秀、赵桂兰这样的“劳动模范”，是战斗在朝鲜战场不怕牺牲的英雄——是文学家魏巍笔下所说的那些“最可爱的人”(1951)。

1952年，作为党的文艺思想的具体解释者，周扬号召文学艺术家“坚决贯彻毛泽东文艺路线”。他说，与中国人民的伟大斗争及其在各方面的成就相比，文艺工作成绩太小。原因在于执行毛泽东文艺路线不够。“毛泽东文艺路线，就是文艺上的阶级路线，群众路线。文艺要为人民服务，首先为工农兵服务，文艺工作者就必须与工农兵群众相结合；没有这种结合，文艺创造就断绝了源泉，文艺工作者本身的思想改造也失去了依据。”[11]周扬提醒说，文艺思想必须是无产阶级的，而不能是资产阶级甚至也不能是小资产阶级的。“因为只有无产阶级的思想、立场，才能正确地认识工农及其他一切阶级；只有用无产阶级的艺术方法(革命的现实主义的方法)，才能正确地反映工农及其他一切阶级；也只有这样，才能保证文艺经常地和人民群众的需要，和实际斗争的需要相符合。因此，我们目前的首要任务，就是在整个文艺工作中贯彻执行毛泽东的文艺路线，和一切离开这个路线的倾向进行斗争。”[12]这年的《人民日报》社论《继续为毛泽东同志所提出的文艺方向而斗争》告诉人们，革命胜利之后，“大批未经改造的资产阶级、小资产阶级的文艺家参加了革命文艺的队伍，从他们中间带来了一些旧社会的意识形态残余和非无产阶级的文艺思想。一部分来自老解放区的文艺工作者在进入城市以后，受了资产阶级思想的侵蚀和影响，迷失了原来的方向，而文艺界的许多领导同志又放弃了或惰殆于思想领导的工作，陷入事务主义的泥坑”。社论依据毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话，要求文艺工作者“划清无产阶级与资产阶级文艺思想的界线”，社论还提示：“这个问题在批判《武训传》和文艺整风运动中已经提出来了，但是要认真地解决，还需要作更大的努力。”

1953年7月27日，朝鲜战争结束，这给予了新政权全力建设的机会。在此之前的一个月，过渡时期的总路线和总任务已经被

提出来，[13]分给农民的土地以“农业合作化”的名义重新集中。梁漱溟继续本着他自以为的良心和理性告诉政府：尽管轰轰烈烈的建设使得城市里的工人生活水平有所提高，但是农民的生活却依然非常艰苦，要对农民施以“仁政”。然而，毛泽东告诉这个“不可信任的”知识分子：真正的“仁政”是将眼光放长远，不要因目前的困难而失去了“人民的长远利益”。当年，“统购统销”政策的实施开始了中国大陆城市与农村越来越严重的贫富差距。

1954年9月，全国人民在为全国人大一届一次会议通过的《中华人民共和国宪法》欢呼雀跃的同时，也展开了对已经生活在台湾的胡适的批判。山东大学的两位学生李希凡、蓝翎先后在山东大学学报《文史哲》和《光明日报》上发表文章，批评俞平伯的《红楼梦研究》，指出其思想根源是胡适在《红楼梦考证》中表现出来的“主观唯心主义”。毛泽东说：“看样子，这个对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了。”他要求全党展开对胡适思想的全面批判。[14]显然，思想立场倾向于胡适的知识分子开始失去他们的自信心。

美术界立即呼应了这样的政治运动。画家李桦曾在《美术》1954年3月号中发表了一篇介绍法国艺术的文章《德拉克洛亚和他的“希阿岛的屠杀”》。然而在当年12月号里，一篇题为《必须肃清美术批评中的资产阶级观点》（王容）的文章指责李桦的这篇文章有资产阶级的唯心论观点：

> 李桦同志的文章一开头便肯定德拉克洛亚是浪漫主义的主将，这样的评价是资产阶级能够接受的，是资产阶级的看法（《大英百科全书》上便是这样说的）。谁都知道浪漫主义是有极端相反的两派：革命的和反动的。含含糊糊说德拉克洛亚是浪漫主义的主将，到底是指革命的浪漫主义，还是指反动的浪漫主义呢？对于古典画家采取这种模棱两可的评价如果不是资产阶级的唯心论观点又是什么呢？

批判者还就李桦对《1830年7月》（《自由引导人民》）的分析提出了批评，他指责李桦将德拉克罗瓦看成是资产阶级革命的拥护者，而没有看到德拉克洛瓦仅仅是在歌颂躺在地上和尾随女神的“革命的人民”，“决不包括盗窃革命果实的资产阶级”。

这样的批评是美术界配合对俞平伯红楼梦研究中的资产阶级唯心论进行思想清算运动中的一部分。正如作者王容在他的批评文章一开始所提示的那样：“对俞平伯红楼梦研究中资产阶级唯心论观点的清算向一切思想领域的研究工作者敲起了警钟，当然美术批评也包括在内。每一个美术批评工作者都应该想一想：在美术批评中是否也存在着资产阶级的唯心论观点？答案应当是肯定的。”[15]

随着政权的不断巩固和建设的发展，思想和文化领域的政治斗争趋向激烈。1955年的第一个月，中共中央批转中宣部的报告，将胡风及其同人视为“胡风反革命集团”。[16]毛泽东在5月13日的《人民日报》的“按语”中将胡风集团定性为“反党反人民的文艺集团”。这位曾经在国民党统治时期跟随鲁迅，指责国民政府是“空前绝后的坏政府”的知识分子现在被认为是人民的敌人，他的“集团”是由“帝国主义国民党特务分子，反动军官，托洛茨基分子，革命叛徒，自首变节分子”（《人民日报》社论）组成的，所有这些定性在普通民众看来几乎是十恶不赦，至于胡风的文艺思想则是属于反动的资

产阶级。[17]

曾经是延安时期重要的艺术家和理论家的王朝闻在3月18日完成了一篇批判胡风的文章，发表在《美术》4月号上。这篇题为《论世界观与创作的取材和构思》的文章是美术界第一篇系统地批判胡风思想的文章。王朝闻熟悉延安时期以来的苏联文艺思想，他在分析与胡风思想有关联的美术界动向时，熟练地使用了那些方法：他承认有些画家的看法，“北方的冬天的柿子树是美的”，甚至“是值得画的”，但是，“农村中尖锐的阶级斗争”才是应该得到重视的。关注柿子树的美的画家所表现出来的思想与忽视现实生活中主要斗争的错误思想没有划清“十分鲜明的界线”。当胡风说“哪里有生活，哪里就有斗争”，“只要地球上没有绝迹的东西（生活或题材），就一定包含着相应的思想上的阶级斗争的意义”时，王朝闻认为这无异于拒绝深入工农兵的生活，“离开当代的尖锐的阶级斗争，不和人民群众相结合”。他要求画家对所谓的“到处都有生活”的观点保持警惕，因为那样显然偏离了党的文艺思想。多少有些矛盾的是，王朝闻在文章中仍然强调了题材本身的宽容，他用苏联画家的风景画《白嘴鸦的归来》中的“美”来支持并非直接反映现实的艺术的存在，他甚至使用了很容易被归纳进资产阶级情调的分析性文字：

> 人会从正在融化的雪，正在变绿的树枝，正在天空中流动的云，活跃的正在做巢的鸦，体会出它的意义来。

王朝闻举出了什施金的《松林的早晨》、列维坦的《金色的秋天》、苏里科夫的《贵族夫人莫罗卓娃》、波兰玛特依科的《斯坦契克》与法国米勒的《倚锄的男子》和《拾穗》、匈牙利蒙卡奇的《背柴的女人》等例子，以证明那些已经成为经典的作品无论题材重大还是细小，都是有社会意义的艺术，王朝闻谨慎而困难地区别着什么是积极的、革命的并且符合党的文艺思想的艺术。他矛盾地提示人们，“不论董希文的《春到西藏》多么动人，怎能比得上他的《开国大典》的概括意义？题材的选择对于思想的表达完全没有决定作用吗？很明显：不论怎样善于描写北方冬天的柿子树，也不可能使它代替农村的阶级斗争的描写”。

作为中共领导下的艺术机构，中国美术家协会在4月22日召开了有30余人参加的批判胡风反动文艺思想座谈会。传统画家于非闇和早期用表现主义风格表现都市现实的革命艺术家许幸之在这个时候的政治态度是一致的，他们都认为胡风给党中央的《关于文艺问题的意见》是资产阶级文艺思想对工人阶级文艺思想发动的进攻，目的在于用资产阶级唯心主义思想来代替党的文艺方针和文艺政策。5月23日，中国美术家协会主要成员江丰、刘开渠、叶浅予、吴作人、蔡若虹、王朝闻、华君武、邵宇、古元、彦涵、胡蛮联名给中国文联致信，“建议把胡风从文艺界队伍中清洗出去”。他们同意中央的看法，“胡风的一贯反革命活动，绝不是什么思想问题，而是一个严重的政治问题”[18]。参与对胡风思想和政治上的讨伐的艺术家不在少数，[19]在这个时期，与党保持一致的政治立场与态度成为艺术家们首先要考虑的问题。很快，美协在各个省市的分支机构开始组织漫画、连环画以及宣传画的创作，展开对“胡风反革命集团”的揭露和批判。

同时，被认为曾是革命队伍中的一员的部分精英知识分子被清除出“人民”的队伍。新中国需要的知识分子是那些听从党的安排，到艰苦的地方——例如“北大荒”——劳

动的年轻人。

画家被号召表现新的社会主义改造运动。当毛泽东的《关于农业合作化问题》的报告和中共七届六中全会通过的《关于农业合作化问题的决议》的文件层层下发之后，邵宇以《迎接农业合作化运动的高潮》来呼吁美术家用社会主义思想武装自己，去表现“我们这个时代最重大的主题”[20]。美术家协会干脆以具体的工作布置来呼应这个政治举动。在《美术》1955 年 11 月号里有一则关于《首都美术工作者积极为宣传农业合作化而努力》的报道：

中央美术学院的教员学习了关于农业合作化的文件后，纷纷订出了创作计划。准备下乡体验生活进行创作的教员有吴作人、叶浅予、司徒乔、李宗津、蒋兆和、戴泽、韦启美、黄均、罗铭、李琦、陈晓南、萧淑芳等二十余人。画家们的选题范围很广泛，包括反映如何领导和关怀农业合作化的发展，农业合作化的巨大优越性，农业合作化中的阶级斗争面貌，以及为完成这一类美好事业而涌现出的先进人物等等。计划采用的艺术表现形式也是多样的，有彩墨画、招贴画、年画、版画、漫画、组画和速写等。全部作品争取于年内完成。

就在艺术家们投入到这类宣传农业合作化的运动中的时候，1956 年，被称之为“社会主义改造”的社会与政治工程宣告提前完成，当年年底，农业合作化因 96% 的农户加入了合作社而得以实现，通过公私合营进行的工商业改造实现的比例也处在优势的位置。结果是，国有与集体经济在整个国民经济中占有了绝对的控制地位，社会主义公有制计划经济的体制基本形成。对于新政权和控制这个国家的政党来说，形势一派大好。所以，9 月，中共八大会议认为：经济建设成为未来的中心，无产阶级与资产阶级的矛盾基本解决，阶级斗争退为次要矛盾。



19-9 吴作人 《画家齐白石》 1954 年 木版油画 116×90cm 中国美术馆藏

建设需要更多的知识分子的参与，尤其是科学工作者。1956 年 1 月，在中共中央召开的关于知识分子问题的会议上，态度温和可亲的周恩来告诉与会者：今天的知识分子的绝大多数已经是工人阶级的一部分。2 月 24 日，中共中央政治局通过的《关于知识分子问题的指示》非常明白地告诉所有的知识分子：

在现在的知识分子中，一般说来，只有 5% 左右的反革命分子和其他坏分子，他们已经处于孤立的地位；此外，还有百分之十几的缺乏政治觉悟或者思想反动的分子。知识分子基本上已经成为为社会主义服务的工作人员……我们必须认识，知识分子的基本队伍已经成为劳动人民的一部分。

1956年4月28日，毛泽东在政治局扩大会议上告诉在座的人："'百花齐放，百家争鸣'，我看这应成为我们的方针。艺术问题上百花齐放，学术问题上百家争鸣。"一个月以后，中宣部部长陆定一向包括自然科学家、社会科学家、医学家、文学家、艺术家在内的知识分子作了题为《百花齐放，百家争鸣》的讲话。陆定一在自己的讲话中阐述了毛泽东"百花齐放"的含义——尽管他的阐释在"文化大革命"中被认为是歪曲了毛泽东的意思。他告诉知识分子：这个给予自由的方针"就是要我们在文艺工作和科学工作方面，也把一切积极因素都调动起来，更好地为人民服务，为繁荣我国的文学和艺术而努力，为使我国的科学工作赶上世界先进水平而努力。"陆定一甚至还说："我们所主张的'百花齐放，百家争鸣'，是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由，有辩论的自由，有创作和批评的自由，有发表自己的意见、坚持自己的意见和保留自己的意见的自由。"[21] 知识分子关心国家和民族的积极性再次被调动起来。美术界继续按照党的要求，推进涉及题材、表现、教学、出版等方面不同"创作问题的讨论"。1957年二三月，毛泽东先后在最高国务会议和全国宣传工作会议上进一步明确："百花齐放，百家争鸣，这是一个基本性的同时也是长期性的方针，不是一个暂时性的方针。"这时，艺术家似乎已感到"'百花齐放，百家争鸣'像春风一样吹遍了每一个枝头"[22]。林风眠也感觉到"好像度过了漫长的冬季"[23]。



19-10 哈琼文 《劳动人民一定要做文化的主人》 1958年 宣传画



19-11 哈琼文 《劳动人民一定要做自然的主人》 1958年 宣传画

"1956年的春天是建国以来最美好的春天，人们仿佛经过一场暴风雨后，从远处迎来了徐缓悠扬的'感恩歌'。"[24]王琦在清查胡风反党集团的运动中经历了严格的审查。他接受怀疑、询问和批判，他被要求交代与胡风集团之间的"实质问题"，直至私人的书籍、信件以及笔记本被公安局清走。所以，1956年的春天的确与他之前的政治境遇形成了鲜明对比。依照画家自己的陈述，王琦在读小学时，就从已是共产党员的国文教师那里知道了马克思、列宁、孙中山、李大钊的名字。1934年，王琦由重庆乘船到了上海，考入刘海粟的上海美专。倪贻德、张弦曾是他的老师。在美专时，王琦涉猎了托尔斯泰、卢那察尔斯基、普列汉诺夫的《艺术论》，日本文艺理论家厨川白村的《苦闷的象征》、《出了象牙之塔》和《走向十字街头》对他产生过最早的影响。在上海期间，"特别是苏联版画展，我先后去参观了三次，它对于我后来走上木刻版画的创作道路起了很大的促进作用。我在美专学习期间，对木刻的爱好已达到狂热程度，只要发现有刊载木刻作品的报纸、刊物，都一定设法买到手。日本出版的《世界美术全集·西洋版画篇》和《素描篇》是我最喜欢的两本。至于像当时出版的《引玉集》、《苏联版画集》、《凯绥·珂勒惠支版画集》，那更是成为我十分珍爱的藏书了"[25]。1937年，在即将进入潘玉良画室进一步学习准备留学法国时，"七七事变"终止了王琦的学习，他"开始走上了抗战美术的征途"。王琦之后的艺术活动倾向于接受共产党的影响，并参与了党的外围活动，直至1949年，他与人间画会的成员绘制《中国人民站起来了！》的巨幅毛泽东像迎接"解放"。现在，王琦再次接受党的信任，参与未来十二年的美术科学规划。在江丰的指定下，王琦、王逊、薄松年、刘守强参与了规划工作。与此同时，幼稚的规划者们听到了刘少奇在中共八大会议上的讲话，刘少奇关于"大规模的急风暴雨式的阶级斗争基本结束，今后转向为人和自然的斗争，人民的主要力量要用于发展生产和经济建设上"的思想使他们对未来充满乐观的信心。在规划工作期间，周扬甚至对一百多位自然科学和社会科学人员说出了如下的话：

我们的报纸刊物要成为学术讨论的阵地，包括我们的党报《人民日报》都不能只发表一种观点的文章，而且它发表的消息和文章，不能看成都是代表党中央的意见，《人民日报》只有头版头条新闻和社论或评论员文章才是代表中央说话的。[26]

因为在印象派讨论会上表现出来的理论素养，王琦被江丰调至中央美术学院，在这里，他经历了充满复杂政治斗争和人事矛盾的"反右风暴"。[27]

无论如何，在这一年里，人们看到了党和政府对科学的关心，科学家们似乎不会为纯粹的科学问题而有政治上的压力，[28]"向科学进军"的口号以及制定的十二年规划中的远景——发展原子能、电子学、半导体、自动化计算机、喷气和火箭技术等——让人鼓舞，而"百花齐放"和"百家争鸣"的声音则有民主的强烈意味。对于更为年轻的学生来说，倏忽之间的美好感觉也定格在《让我们荡起双桨》这类旋律中让人久久难以忘怀。

"双百"政治方针使得艺术家们感觉到了自由的空气，尽管必要的政治立场需要明白地表现出来，不过，1957年的《美术》2月号仍然非常突兀地出现了印象派——它一直被作为是资产阶级形式主义艺术——画家马奈、莫奈、德加、毕沙罗和吐鲁兹-劳特累克的作品。编辑在俄罗斯斯塔索夫的《论印象主义》一文的按语中谨慎地说：

印象主义绘画有我们值得学习的地方，这是肯定的；但是学它的什么呢？我们决不拒绝继承和借鉴古人和外国人，“哪怕是封建阶级和资产阶级的东西”，但是继承和借鉴决不是代替自己的创造。“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”对待印象主义，不能因为它不是社会主义现实主义就一棒子打倒；另一方面，也不能因为它有可取之处就全盘肯定。在这个问题上，“左”或“右”的偏向都是不好的。

实际上，这个时期对印象派的讨论呼应着苏联的政治形势。将1956年斯大林被重新评价和几乎同时期的“百花齐放”的中国现实进行联系，人们可以看到：曾经把印象派定性为资产阶级颓废的艺术流派的苏联艺术家们与中国艺术家所获得的发言可能性完全与政治上短暂的变化有关。1956年11月，在苏联美术进行“印象主义是不是现实主义”的争论的同时，中国艺术家也开始了对印象派的讨论，领导讨论的正是几年前提醒人们不要陷入资产阶级形式主义的江丰。1956年11月到1957年1月，中央美术学院的师生对印象主义绘画进行了四次讨论。在中央美术学院民盟支部举办的“沙龙晚会”上，已经有人敢于说出“印象主义在‘百花齐放’的今天，可以作为一‘花’而存在”，参加讨论的重要艺术家有王式廓、王曼硕、王临乙、艾中信、江丰、吴作人、李宗津、李桦、许幸之、滑田友、冯法祀、蒋兆和等。部分艺术家将印象派纳人现实主义的概念之下，不过是因为“现实主义”概念属于无产阶级和社会主义，倘若这个文字重叠游戏的工作获得成功，他们将赢得绘画上的自由并摆脱“资产阶级形式主义”的政治指控。[29] 中央美术学院和中央美术学院华东分院院刊《美术研究》在1957年第2期和第3期里连续发表有关讨论的文章，不过很快，在第4期（1957年12月）里，就已经出现了对“江丰反党集团”揭露和批判的文章。

这年齐白石由于获得了世界和平理事会授予的国际和平奖，也被政府授予“人民艺术家”的称号，齐白石的荣誉也象征着党和政府对艺术家的关心与信任。齐白石因其农民本性的敦厚、朴素的生活题材以及天赋的表现力始终受到人们的欢迎，成为独一无二的没有受到政治斗争和政治运动影响的传统主义画家。

直至1957年5月号的《美术》中，人们还能够看到这样的标题：“首都美术家集会座谈，揭露‘鸣’和‘放’的障碍”。在中国美术家协会于4月5日开始先后举办的几次座谈会上，艺术家们又开始为自己的“资产阶级”美学趣味做辩护。彦涵毫不遮挡地说出了他对高更艺术的喜欢，他抱怨说，之前有人听到自己对高更的喜爱，便指责他“受了资产阶级艺术形式主义的影响，而且责令写文反省”，现在，他敢于再次大胆地说：“我很喜欢。”雕塑家们也抱怨雕塑距离“百花齐放”还很远，“雕塑的种子还包在纸里，装在盒子里内，连生芽的地方都没有”。在庞薰琹、祝大年、雷圭元、吴劳这些工艺美术家的讨论中，各种存在的问题被归结到“领导”。在国画家的发言里，画家刘子久（1891—1975）已经敢于说出不久前还遭到批判的思想：

我在1953年创作的《给军属拜年》、《支援前线》，是我在接受了思想改造之后第一次大胆的尝试，虽然这些东西受到了一些鼓励，但几年来好像自己缺少些什么东西，“拜年”、“前线”、“捕麻雀”……难道就在这些题材里兜圈子吗？难道群众喜欢国画，就喜好这些题材吗？自己过去喜欢的传统的山水、

花鸟却不敢大胆地拿出去和群众见面，思想上背包袱！好像是：作品里必须有工农兵，反映工农兵的因素，就是前进和落后的分界线！有同感的恐怕还不只我一个人吧！

刘子久的发言多少暴露了不少画家对根据政治任务来完成艺术作品的内心反感，这样的情绪只有到了党和政府公开同意人们畅所欲言的时候，才在部分怨言中得以发泄。同样，常任侠也在感受到"尚未春暖"的前提下，谨慎地说出了自己的心里话："我们还应该纠正一种倾向，过去只向苏联学习，当然学习苏联是主导，但把其他资本主义国家的文化一脚踢倒了，认为毫无可取，也是一种损失。"在一封给《美术》编辑的信中，林风眠提醒说，尽管革命取得胜利，物质建设突飞猛进，但是"美术事业"的成绩让人感到惭愧。他用一丝嘲笑的口气批评那些"大笔一挥"就画出了"社会主义现实主义的道路"的美术家，他告诫不要将社会主义现实主义看得太狭窄，应该好好研究"究竟什么是古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义、印象主义、学院派或野兽派、立方体派、未来派……？它们怎样形成和成熟？不要先肯定或否定一切"[30]。在短暂的"百花齐放"时期，刘宾雁的《在桥梁工地上》和《本报内部消息》以及王蒙的《组织部新来的年轻人》以叙事的方式对官僚制度进行了批判，小说产生了普遍的影响力。与文学领域的情况不同，美术界对现实文艺政策的不满和批评以及真实的意见却是在谨小慎微的心理下进行的；与"反对新闻封锁、压制言论，扩大参考消息发行，民主墙经常化"[31]这类放肆的言论不同，美术界的自由主义不过是想获得更为自由的艺术表现空间。在"百花齐放"期间，艺术家之间在学术看法上的分歧——主要表现在对中国传统绘画的认识上——被复杂地带进了人事矛盾和历史问题中，以至很快就在"反击右派"运动中转化为政治冲突。无论如何，艺术家们在这个期间敢于对文化部和美术家协会的领导提出意见，人们还没有把这样的现象说成是"反党"或者"反社会主义"。

1957年，当学者费孝通(1910—2005)还在疑惑好像有一个"知识分子的早春天气"的时候，毛泽东起草了《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》(6月8日)。[32]这正是"匈牙利事件"(1956年10月)在中国知识分子中间产生影响并使中共领导人感到震惊的时期，共产党决定通过整风将隐藏在内部的"匈牙利事件"主动引出来，[33]然后分割为一个个小的"匈牙利"并给予歼灭。很快，各个学术与文艺机构的人们熟悉了一大批右派分子的名单。[34]

中共中央在6月8日发出《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》，时间的急促使得《美术》杂志第7期断然终止发表有关整风座谈会的系列报道。在《美术》1957年7月号里，不断按照党的要求以官员或领导人的身份从事艺术具体领导工作的刘开渠、吴作人、江丰、古元和华君武迅速发表了响应"反右"的文章。刘开渠在他的《坚决打垮右派分子的进攻》里说，党主动地提出整风，是"将那些与社会主义不相容的从旧社会遗留下来的官僚主义、主观主义和宗派主义思想及作风整掉，这说明党的伟大，说明党是怎样坚强地领导全党，全心全意地为全国人民的富强、幸福、自由而奋斗"。可是，他"没有想到，右派分子竟借着整风运动，否定我们社会主义革命和建设的伟大胜利及成就，妄想以他们的弥天大谎，反动言论，反动行动，向党进攻，篡夺党的领导权，引人民离开社会主义道路，企图达到他们的无耻反动政治野心"。吴作人想用历

史告诉人们，在国民党统治时期，由于通货膨胀这类经济危机，使得艺术家没有从事艺术的可能性，只有社会主义和党的领导，才能够使自己成为“一个红色专家”，一个有“灵魂的艺术家”。延安培养的艺术家古元的文章使用的标题非常明确：《没有中国共产党就没有新中国》。江丰在他的《不让右派思想钻空子》一文里概括了他理解的美术领域里的右派分子的特征：

以重视了作品的教育意义而不注意作品的美的欣赏为借口；以提倡了年画、宣传画等而不提倡现代派的绘画为借口；以重视了政治运动而影响业务学习为借口，以外行（指党）领导不了内行为借口，以强调了描写人民的生活而不提倡风景画、花卉为借口；……把贯彻为工农兵服务的文艺方针和教育方针，不分青红皂白地称为教条主义、宗派主义，“解放区派”，对成绩采取一笔抹煞的态度。

尽管江丰的政治立场——这个立场开始于早期左翼运动和延安时期——毋庸置疑，但是几天后，他就令人不可思议地成为了美术界著名右派分子中的一员，他的上述发言被认为躲躲闪闪不得要领。在《美术》1957 年 8 月号，人们被告知江丰是右派向党进攻在“美术界的纵火头目”。在文化部 7 月 28 日和 30 日召开的两次美术工作者座谈会上，与会者开始“揭发和批判中国美术家协会第一副主席和党组书记、中央美术学院代理院长江丰的反党言行”。这样，之前江丰与部分国画家之间的矛盾被表述为拒绝执行党的继承与发扬民族美术传统和团结中国画画家的政策，不久前吴作人所提醒的“学术问题”被转换为“反党问题”；江丰被认为是“拿‘革命学派’与党的政策对抗”、“拿‘反对宗派主义’做反党的矛头”并且“煽动群众，向党猖狂进攻”。之后，江丰开始被他曾经的同事持久地批判，[35] 曾经为江丰进行辩护的吴作人、李宗津、董希文也成为右派队伍中的成员。早些时候提出工艺美术的诸多问题应该归之于领导的庞薰琹，也同时成为心怀“反党阴谋”的右派分子，他提出的“领导问题”被认为“就是要取消党的领导”，他提出的“方向问题”被认定为“转向资本主义方向”。多少有些讽刺意味的是，不断为中国传统绘画争取重视地位的徐燕荪也被划定为右派，他被认为与“章罗同盟”中的“章伯均、李伯球有密切的联系”。在这时公开的文章里，徐燕荪被描绘成一个具有封建把头习气的飞扬跋扈的人。在按照人数比例清理右派分子的年月，大量油画家、版画家、国画家、漫画家被认定为“右派”，彦涵、王流秋、郑野夫、汪子美、王麦杆、廖冰兄、刘海粟、张怀江、莫朴这些曾经很响亮的名字都成为右派分子而受到批判。正如我们在大量批判江丰的文章和发言中所看到的，通过文字和其他形式对右派进行批判和揭发的人往往是这些右派的同事与战友，例如批判徐燕荪、王雪涛、叶恭绰的文章《国画界右派分子的谰言实质是什么》就是画家尹瘦石署名的；《挖掉王流秋腐烂透顶的资产阶级灵魂》的作者是油画家高虹；写出《从“自由”和“个性”看俞云阶的反动本质》的是杨可扬。这是一个不是站在资产阶级立场就是站在无产阶级立场的时代，究竟怎样才有可能始终保持站在无产阶级立场而不会受到批判，是任何人都无法预料的：例如雷圭元谴责他的老同事庞薰琹打算独立于党的领导。对于大多数艺术家和知识分子而言，作为批判者的身份总是安全的。很快，全国各地美术界与其他领域的情况一样，指认出了大量的右派分子。[36]

1957 年正是中苏艺术交流频繁的一年，但是，即便是在《向先进的苏联美术学习》的

文章中，也强调了反右与学习苏联之间的联系。文章针对过去一段时间因为提倡"百花齐放"和繁荣文艺而出现的不同观点，借用"苏共中央致苏联第一届全国美术家代表大会贺词"，指出"社会主义现实主义"与那些唯美的形式主义、自然主义以及脱离民族美术传统的虚无主义是"不相容的"。文章没有回避正在进行的政治斗争：

中国美术界正在进行的对资产阶级右派的斗争，恰好就是关系到为谁服务的、有关立场问题的重大斗争，也是思想改造的重大斗争。先进的苏联在文艺思想建设上的宝贵经验具有普遍意义；这些经验虽然不能代替我们本国特殊的经验，却很值得我们认真学习，因为我们的目标是一致的，我们的道路是一致的。

中国美术界的右派分子，公开鼓吹取消艺术的党性原则。他们反对党对于文艺事业的领导，反对党发展和繁荣创作的政策。他们有意抹煞社会主义现实主义美术创作题材和表现方式的广泛性，把为政治服务说成是束缚创作、束缚个性的枷锁。[37]

反右斗争使得更多的艺术家加入反映国家建设的洪流中，从一则关于上海艺术家"掀起上山下乡热潮"的报道中，能够看到这个时期艺术家们普遍的生活与工作情形：

上海美术界响应党的号召，掀起了到农业战线上去劳动改造的热潮。中国美术家协会上海分会的创作人员和机关干部有90%报名要求上山下乡。张乐平决心到农村去锻炼，蔡振华和陈秋草等也都表示愿到劳动中改造自己。上海中国画院筹备委员会的画家们举行了座谈会，提出了响亮的行动口号：到农村去，把自己改造成为又红又专的、为工农喜爱的画家。老画家沈迈士、张聿光、王个簃、朱子侯、邓怀农、江寒汀、张石园和女画家李秋君、侯碧漪、陈佩秋等50人都报了名，决心到农村中去参加劳动，进行思想改造。[38]

政治上的改造力量是如此地强有力，即便是国画领域里的传统主义画家也开始了他们世界观的根本改造。1958年2月28日，北京部分画家在陈半丁、于非闇、惠孝同、陈缘督、叶浅予倡议下提出了《首都国画家争取自我改造的倡议书》，《美术》1958年3月号对画家们的这个行动作了报道：



19-12 陈半丁 《力争上游》 1958年 中国画 121×186cm

（画家）在倡议书中写道：我们这些人决心作左派，力争红又专。现结合国画工作特点，拟订出自我改造的努力方向和奋斗目标：

1. 拥护党的领导，走社会主义道路，在政治上、艺术上，坚决执行党的方针政策和艺术科学规划。

2. 面向工农兵，为工农兵服务。深入生活，创造出更多更好的为广大人民群众所喜爱的国画作品。

3. 要积极的学习政治、钻研业务，不断的求取进步。要从历史的发展观点看问题，在思想上树立起无产阶级的世界观，坚决为社会主义——共产主义奋斗。业务上反对保守，发扬革命的干劲和脚踏实地的作风，作到业务服务于政治。尽快的把自己改造成为工人阶级的国画家。

4. 我们要和北京国画家及全体美术工作者更加团结起来，互相学习互相竞赛，为祖国社会主义建设发挥更大的作用。倡议书提出，努力实现以上目标，首都国画家在五年内争取有60%的左派。

在倡议书上签名的除上述倡议人外，还有傅雪斋、吴镜汀、董寿平、李可染、蒋兆和、秦仲文等共40位画家。

在这样的倡议书里，人们再也看不到属于封建思想或者资产阶级文艺思想的“意境”或“趣味”了。谁也不愿意成为“人民的敌人”，艺术家被反复告知：要彻底地清理自己的资产阶级思想，并且只有在向党交心的过程中自己的艺术生命才有可能获得新生。在中央美术学院的交心运动中，艾中信是如此的解剖自己：“我强调意境、感受、情调，而不知道站在什么立脚点，而是本能地站在资产阶级那方面。在提出‘正规化’之前，我还有顾忌，提出‘正规化’之后，我自以为有了合法地位，自以为是‘内行’。在‘百花齐放、百家争鸣’政策提出后，我又作出了自由主义的了解，更加无所顾忌，我行我素。”[39] 一位老师在交心会上沉痛地反省说：“错误的认识支持我做了很多错误的事。美术学院是一块资产阶级文艺思想的肥沃土地，施‘肥’的人中间，我也是一个很重要的人。自己中了毒，还毒害青年，想到这些后果，心情很沉重。……今天，不是后悔的问题，而必须要自己革资产阶级思想的命。”[40]

在反击右派的同时，为工业奠定基础的“一五计划”已经完成，艺术家们和全国人民知道了在苏联帮助下第一座实验性原子反应堆发生链式反应，武汉长江大桥的通车（1958年10月15日），玉门石油工业基地的建成。他们中的很多人参与了消灭“四害”——老鼠、麻雀、苍蝇、蚊子——的“全民战争”，这些建设成就与运动统统成为了艺术家们笔下的素材。



19-13 哈琼文 《毛主席万岁》 1959年 宣传画

在大多数人看来，社会主义正在乘胜前进，现在的问题不是巩固与建设的一般目标，而是决定“超英赶美”(1958 年 1 月 1 日《人民日报》)。1958 年 8 月 17 日，中共中央政治局扩大会议通过了《关于建立农村人民公社问题的决议》，决定通过在农村建立人民公社来解决从社会主义向共产主义迅速过渡的问题。党和政府要人民相信：共产主义很快就会到来，现在的工作必须“大跃进”。1958 年是全国人民参与大炼钢铁和组建共产主义单位“人民公社”的年月，尽管中共八届二次会议通过的总路线——“鼓足干劲、力争上游、多快好省地建设社会主义”——没有使用“共产主义”这个词汇，但是，“总路线”、“大跃进”和“人民公社”这“三面红旗”强有力地引导着人们尽快进入共产主义的愿望。人们用“共产主义是天堂，人民公社是桥梁”这类“新民谣”来描述这个历史上特殊的精神气氛。尽管“大跃进”一开始是生产与建设领域的用词，但是很快，社会科学与文艺领域里的人们也使用了同样的词汇，以至出现了规定时间里完成文艺创作的狂热情景。在一些画家看来，案台上挥动的毛笔与窗外炼钢炉前劳动者手中的钢钎与铁铲没有什么本质的不同。[41]



19-14 李少言、牛文 《当和平解放西藏的喜讯传到康藏高原的时候》
1952 年 版画 32×49.8cm

从 3 月 3 日起，中国美术家协会各个小组举行不间断的“大跃进会议”。这些会议通过下达具体的任务来实现美术的“大跃进”，全国各个省市的美术协会都制定了“大跃进”的具体计划，[42]这个热烈的气氛与生产建设里的场面形成了呼应。参与大跃进运动与反右斗争同时进行着。[43]

轰轰烈烈的共产主义运动正在开展，城市与农村领域里的变化成为画家表现的素材。炼钢铁、修建水库、“吃食堂”这样一些被认为是共产主义社会内容的题材反反复复地出现在画家的作品中。与大多数渴望

“跑步进入共产主义”的劳动者一样，艺术家对“人有多大胆，地有多大产”这类口号充满希望与喜悦。《美术》1958 年 10 月号的第一篇文章干脆使用了这样一个题目：“放出千百颗共产主义的艺术卫星”[44]。艺术的“卫星”的确让人吃惊，就在这期《美术》里，记者对浙江美术学院（不久前还是“中央美术学院华东分院”这个名称）的创作热潮作了这样的报道：

浙江美院师生经过一年来的社会主义政治、思想革命，以及为期两个月的下乡锻炼，政治觉悟普遍提高，思想感情也有了变化，在全国大跃进形势下，他们才在最近几个月内获得了如此巨大的丰收。创作方面据不完全的统计，全院师生 391 人，在两个月内共完成了十万件左右，相当于过去四年创作总数的四十余倍，而且绝大部分在思想内容方面都具有一定水平，的确是做到了多快好省。



19-15 林仰峥 《爸爸在工作》 1954 年 木版画 26.5×33.5cm

工农兵群众美术运动

事实上，再多的艺术家和学校师生也难以跟上“大跃进”的速度和要求，美术学院师生的下厂下乡无法满足艺术大跃进的需要。[45]对于从来就通过发动群众来解决革命与政治问题的共产党来说，解决这类问题的途径是让没有经过专业训练的工人、农民和解放军战士也参加进来。在 1958 年 4 月的“全国农村群众文化艺术工作会议”上，文化部副部长钱俊瑞强调了在建设文化的过程

中存在着“为社会主义的政治和经济服务”与“为资产阶级的，或半殖民地、殖民地的政治经济服务”的两条路线。可是，在政治挂帅、发动群众，以及党的领导下，与会者已经看到：

> 农村群众的文化艺术活动和群众业余创作已空前活跃起来，正以万马奔腾的气势前进着。他们用热情的歌声，绝妙的画笔歌颂着当前社会主义建设的伟大时代。河北省昌黎县后钱庄中心俱乐部主任高学谦在介绍情况时说：他们在“生产大跃进，文化要紧跟，壁画打头阵，歌唱作先锋”的口号下，仅用三天的工夫，创作了164幅壁画，出现了“墙壁粉刷白，诗画满墙山，户户六面光，村村大改观”的局面。每到收班后，街头上总是围着好多人在看壁画。有个社员写了这样一首诗：“墙姑娘穿上绣花衣，好似仙女下凡间，每天她在街旁站，对着社员把话谈，我有无数法宝交给你，能保岁岁大丰年。”中共昌黎县委宣传部长黄德玉在发言中提到，该县壁画创作的大跃进在3月8日开始，七天突击，三天扫尾，到3月20日，共计十二天的时间就在全县范围内实现了壁画县，共画出壁画六万五千多幅，把农村换上了美丽装束。[46]

这些农民画显然不是对传统和民间艺术的研究与发扬的结果，而是来自每个喜欢绘画或者被安排作画的农民的涂抹，大量的作品在突出宣传内容的前提下完成，它们构成了这个时期人们缺乏基本生活理性——通常以革命热情和憧憬共产主义的理想的形式表现出来——的文献记录。不过，延安版画家力群在当时提醒人们：“新壁画是美术上的东风，它由农村吹到城市，由局部吹到全国，已成为一种群众运动了，我们要充分看到它的巨大作用，巨大的前景，巨大的意义。哪一个美术家看轻了它，就说明他没有政治挂帅。就说明他的灵魂深处还有白旗。”[47]在1958年《美术》9月号的编辑部文章《促进美术大普及大繁荣》里，作者告诉我们：“广大的劳动人民不再仅仅是艺术欣赏者，他们已经一跃而为艺术的创造者。从此也就结束了艺术创造被少数人包办的时代，开始进入艺术将为全民所有、‘每个人都是优秀的画家’的时代，进入体力劳动和脑力劳动的分工逐渐消失的（也即是逐渐统一的）时代。”艺术形式本身不能单独存在，对资产阶级的形式主义必须给予批判，灌注在农民绘画中的思想和精神表现出将精神创造的权力完全交给了农民，这样，即便是他们没有关于文艺理论方面的知识和概念，他们的画也被认为取得了革命的现实主义和革命的浪漫主义的有机统一。那些在墙上涂抹图画的农民被冠之以“劳动人民”，他们被认为既是欣赏者也是创造者，那些专业的艺术家如果不能够将自己的个人主义完全消灭，不能达到政治上的“红”的要求，不放下专家的“架子”，他们就会成为多余的人。成千上万的农民成为了画家，农村的艺术发展被认为已经到达了四处放“卫星”的程度，艺术运动已经完全消融在大跃进的洪流中。江苏邳县农民画被安排来作为这个时期大跃进艺术的典型：

> 在总路线的光辉照耀下，目前农民绘画在我县已经形成了全民性的运动，农村中千军万马的美术队伍，日夜苦战，八一前统计：全县即有1800个农村美术组，6000多个美术骨干，七月份完成壁画23300幅，宣传张贴画15000幅，达到村村有壁画十幅以上，队队有壁画五幅以上，基本上实现了壁画县。八月三号县委在官湖召开了现场会议，又来了一个大跃进，至八月十五号，全县农

村美术骨干发展到15000人，完成壁画105000幅，宣传张贴画78000幅，达到50%的村社户户有壁画15幅。北京美术月刊的同志到我们官湖镇去参观，称“官湖镇是一个大画廊”。官湖镇是一个拥有20000多人口的乡村集镇，却有壁画25000多幅，无怪说到处都是画了。[48]

大多数人并不关心怎么画的问题：包谷高大直冲云天；水中的渔船装不下一个南瓜；一颗麦穗可以装满整个列车；猪的体量比大象还要肥大；一只收获的大豆可以载着众人过江；水稻的壮实“恐怕也得用锯锯”才行……没有人对这种“革命的浪漫主义”的夸张图画提出异议，就正如没有人对充满乌托邦色彩的大跃进提出问题一样。这样的农民画被当时的批评家称为具有“共产主义风格”[49]。在这个时期的批评家看来，农民将创造出新时代的无数个“敦煌”[50]。的确，完全没有专业基础的农民在绘画中所表现出的自由态度与“人有多大胆，地有多大产”的口号异常接近，“大”成为追求的目标。[51]不可胜数的农民画让人们看到了在那个鼓足干劲、力争上游的“理想”年月里让人吃惊的精神现象。

千百颗共产主义的艺术卫星在不断升空，军队的美术活动也在这个制造艺术卫星的时代被推向“新的高潮”。各个营房与连队成为美术学校，战士成为真正的画家，军队的美术活动被与延安和内战时期的艺术工作联系起来——“打到哪，画到哪”[52]。工人无疑也成为这股洪流中的重要成员，车间里的美术活动也被认为促进了工作热情以至发明出提高生产效率700多倍的新工具。[53]大量的工农兵画家在这个时期画出了数不清的图画，它们被作为艺术服务于工农兵、来自于工农兵的充足证据。

专业画家对业余画家的作品在技巧和表现上显然会存有异议，最为基本的意见是：那些业余画家没有素描基础，这影响了作品中的人物造型和对事实的正确描绘，以至他们的作品缺乏专业性或艺术性。可是，这样的态度——“看不见工农作品的好处”——被认为是政治立场不坚定，在延安理论家看来：

“五四”以来，长期在资产阶级学校里受教育，或者是间接接受资产阶级思想影响的专家，脑子里形成了一种洋规格、洋标准，因而对群众创作好的地方、美的地方、新的地方看不见。美术界经常谈到艺术的完整性，艺术的准确性。对这些概念的解释，都有一套洋标准。我认为一个作品的好不好，不在他画得简单还是画得复杂。洋教条却片面地认为画得复杂就是完整的。其实这种说法本身就是不完整也不太内行的。因为艺术的特点是不能以自然主义的眼光来看待的。将自然主义和现实主义混为一谈，把依样画葫芦认为是现实主义，正如把吹大泡认为是浪漫主义一样，不能正确解释艺术现象。说“素描就是一切的基础”的人，当然看不起群众的作品。[54]

“五四”以来在时间上包括延安时期，但是，王朝闻显然是针对那些曾经生活在国统区的画家说上述那番话的——延安艺术家在40年代初已经解决了这个被认为是技术与政治之间的关系的问题，在这里，不仅“五四”的性质几乎被调整为资产阶级的，而且那些来自法国甚至苏联的技术也被认为没有十分的必要。重要的是政治立场，是要看到工农作品中的优点，他们的作品充满着思想性，而“群众作品其所以具有强大的思想力量，因为它是革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合”[55]。

王朝闻曾经是艺术家，他明白那些专家强调技法的真正含义。可是，在一个强行灌输革命政治观点的背景下，他同意一种习惯了的政治逻辑：群众的就是好的和美的。那些看上去稚拙的工农作品"看起来也美"，因为它们"没有令人生厌的油腔滑调，在一定程度上表现了对象最动人的基本特征"。可是，作为熟悉艺术历史的批评家，王朝闻也很警觉地提醒，专业作者学习业余画家的"稚拙"不能过分，以免"和现代诸流派分不清界线"[56]。王朝闻同意专业美术工作者对群众画家的辅导，"因为业余创作还需要提高"。但是，在这位坚定地贯彻"艺术为政治服务、为生产服务"的文艺思想的艺术官僚看来"辅导的过程也就是向群众学习的过程"。在同样是延安艺术家和批评家的蔡若虹眼里，专业美术工作者在思想性和立场上不如群众画家。他针对专业画家对技术的强调和对群众艺术的意见截然肯定地说：

毛主席在延安文艺座谈会上的讲话，仍然是我们美术工作者行动的指南，我们还是一定要到工农群众中去，同甘苦，共呼吸，要把我们的思想感情和劳动人民的生活斗争紧密结合在一起，我们要在生活斗争的实践中去认识生活（如果冷眼旁观，必定在思想上一无所获），我们要把下厂下乡当做艺术创作生活中的一个重要的部分，而且应该成为我们工作中的一种制度；如果不是这样做，我认为要提高我们的创作思想水平是不可能的。[57]

不到一个月的时间，人们就在《文汇报》（1959 年 1 月 1 日）上读到了林风眠的文章《跨入一个新的时代》。经过了整风和反右，林风眠似乎也开始表现出思想的转变。就在 1957 年的年中，他还批评有人借社会主义现实主义来压制对印象派的观点，批评有人企图用"形式主义的大帽子"将不同意见的人"一棒打死"，他甚至在 1958 年还编写了《印象派的绘画》的小册子由上海美术出版社出版。可是在新的政治形势下，他开始不得不说出离奇的话来，他认可下乡劳动锻炼的积极意义，他说他受"大跃进"成绩的感动，他表示相信"一亩的产量从 4 万斤提高到 72 万斤，每一棵菜长到一百多斤"。他感受到了农民群众给予他的温暖，并承诺要把自己真诚的心交给农民。最后，他提示："我们的许多专业美术工作者，尤其是许多油画工作者，不特要学习工农群众的优良品质来改造自己，就是在他们的美术创作表达的方法上，也要去学习，成为自己新的推动的力量去掌握自己的技术，而不再被技术所掌握。"

反右运动对知识的批判，导致对智力本身的蔑视，重要的是政治立场，是这个时代普遍需要的"红"——党规定的政治思想，而"专"——专业技术——很可能是资产阶级的，因而是危险的。这个时期，不仅是艺术，在文学领域里也不断宣传工人与农民的作品的重要性。

连环画

事实上，在建设时期，就真正能够满足大众的普遍需求而言，没有什么艺术形式像连环画那样具有普遍性和渗透性。具有叙述性特征的连环画很容易被一般大众所接受，并且成为不断被翻看的东西，它们是深入到学校和家庭细胞中的艺术，在图像信息十分匮乏的年代，连环画对人尤其是年轻人而言经常会唤起他们对人生未来的思考。因此，在中共看来，连环画从来就是一个有用的武器。延安时期，力群的《小姑贤》、罗工柳和张映雪的《小二黑》、李志耕的《黄胡

子被迫登龙背》以及吕蒙、莫朴、程亚军的《铁佛寺》都是早期用版画的形式——麦绥莱勒那样的木刻连环画——完成的连环画。1950年，文化部美术处组建大众图画出版社出版连环画。针对早期出版的连环画，《人民日报》5月28日发表的文章《关于五十种小人书》里这样说："把广大儿童和劳动人民所喜爱的连环画这个群众文艺形式，掌握到进步文艺工作者手里，作为提高群众文化生活的有力武器，是当前文艺活动中的一个迫切的工作。"

1951年5月20日，周扬在政务院第八十一次会议上作《一九五零年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点》报告时表述了改造连环画的任务："发展新连环图画与新年画，改革旧有连环图画与旧年画，这是美术工作方面的重点。"党的艺术官员知道，连环画与年画一样，从来是普通民众熟悉和喜欢的艺术形式，可是，在过去的小人书里，充斥着"封建、色情、迷信的"内容，这样的旧图书将对"儿童以及文化程度较低的成年群众"产生腐蚀与毒害作用。因此，周扬说，通过行政与出版控制，政府希望"争取在两年内做到在全国各大城市有害的连环图画不再印行"，并组织新的连环画。党对大众熟悉的艺术形式是如此地重视，以至很快，《连环画报》在北京创刊，其中连载了刘继卣完成的以抗美援朝为题材的连环画《生死缘》；9月，文化部艺术事业管理局、出版总署通俗期刊司、北京市人民政府新闻处、全国美协等7单位联合成立"连环画研究室"，目的在于对连环画出版物的审查；鉴于在1949年之前连环画在上海普及以及旧书中存在的大量的封建和资产阶级情调的内容，文化部发出了《关于加强对上海私营出版业的领导，消除旧年画及月份牌画片中的毒害内容的指示》；总之，必须"用新连环画代替有毒素的旧连环画"。

尽管连环画具有通俗和非经典性的特征，但是，在如何表现上仍然受着意识形态的影响：强调线条的重要性被提升到民族化的高度。注重素描效果也许受到当时印刷工艺技术的影响，这不是限制艺术家风格与表现的理由，不过还是有人批评，"今天个别的连环画工作者中存在着这种倾向，他们主观觉得目前线描表现不是'提高'的，于是放弃了自己多年（甚至几十年）的学习民族线描艺术优秀的传统的经验，而硬要以自己不熟悉的、暂时还不易掌握的明暗表现方法去表现，再加上制版印刷条件的限制，于是印出来的作品黑乎乎的一片，分不清是什么"[58]。刘迅继续说："每一个民族应当有自己本民族的艺术表现的特色。世界上一切优秀的文学艺术作品，它们首先是民族的艺术，是一种具有强烈民族色彩的艺术。新的民族形式的艺术，是在继承本民族优良的现实主义艺术传统的基础上，吸收一切外来的优秀的艺术表现方法而丰富发展起来的。"事实上，艺术家希望将连环画的艺术表现更为丰富起来，尤其是在受到苏联艺术——对连环画影响更为直接的是《星火》画报插图风格——影响之后，中国画家对连环画的艺术表现有了关注。无论如何，在政府的推动下，连环画获得了迅速的发展，从1951年到1954年，出版连环画8955.4万册，江丰在《美术工作的重大发展》中报告了改造连环画的成果："一直在人民群众中广泛流传的连续故事画，现在已得到彻底的改造，产生了大批新内容的作品。这些作品，已成了一种向群众进行宣传教育并且最受群众欢迎的通俗读物。"[59] 1954年，《鸡毛信》、《童工》（东北美专创作室的周立、路坦、陶治安、赍庆余、王绪阳集体创作）出版，力群在他的《连环图画〈童工〉的成就》一文中解释为什

么这件作品很优秀时说："不仅因为故事的比较动人及其内容的教育意义，而尤其在于作品人物形象的真实生动和强烈的生活气息，以及它在艺术风格上的较有创造性。"[60]他没有说出艺术风格上究竟有什么创新，但是他明确说出了故事内容对读者的"教育意义"，而"教育意义"正是这个时候对艺术的主要要求。

大量说明性的连环画被生产出来，不过，只要有可能，画家仍然试图借用机会来表现绘画的风格和个人趣味。早在"第二届全国美展"(1955 年 3 月)中王叔晖的《西厢记》、《孔雀东南飞》、刘继卣的《武松打虎》、顾炳鑫的《蓝壁毯》等作品就已经给人留下深刻印象。大跃进时期，尽管连环画成为简单的生产建设的说明书和宣传画，但是，王绪阳、贲庆余合作的《我要读书》、顾炳鑫的《渡江侦察记》(1956)以及之后贺友直的《山乡巨变》(1963)、丁斌曾和韩和平的《铁道游击队》和华三川的《白毛女》(1965)仍然成为人们对这个时期艺术的记忆。不少连环画陪伴着 50 年代出生的年轻人的成长，成为人们思想和情感上的教科书。连环画终究没有出现米开朗基罗式的人物，[61]可是，对于那些具有绘画艺术敏感性的年轻人来说，优秀的连环画的确是他们最早临摹与学习绘画的教材，他们对顾炳鑫、贺友直以及华三川的风格拥有持久的记忆。

版画

在建设时期，版画艺术的情况多少有些特殊，虽然政治运动影响着版画家，业余画家闹哄哄的美术运动不断地敲打着专业画家的神经，但是，版画领域出现的作品仍然透露出一种特别的清新。

这个时期，从物质条件和观众的层面以及新的社会背景上看，版画艺术的政治性功能显露出了局限，普通老百姓仍然喜欢花花绿绿的色彩和与他们的日常生活相关联的艺术，何况油画有视觉效果的感染力，江丰很敏感地注意到："曾在新美术运动中起过很大作用并获得很高评价的木刻艺术"因"许多木刻家搁刀不刻或刻得很少""而极不景气"。尽管他在《对于发展和提高木刻创作的意见》中重申了木刻的重要性，1954 年 9 月 5 日还在北京举办了"第一届全国版画展览"，但是仅仅从展出作品的题材和表现形式以及其中蕴涵的情调来说，不是减弱了版画在延安和内战时期的那种表现力，就是表现出有可能是资产阶级的情调。除了杨纳维的《向海南进发》、石鲁的《说理》、力群的《向李顺达应战订生产计划》、邹雅的《送肥料》、罗工柳的《"小二黑结婚"插图》等保留了延安版画的传统，王琦的《为了祖国建设把粮食卖给国家》、谷虹的《拖拉机开来了》、梁永泰的《从前没有人到过的地方》、新波的《渔区之晨》、赵宗藻的《委江风景》、石鲁的《夜》、杨可扬的《到治淮工地去》、赵延年的《我们要和时间赛跑》、蒲以庄的《造船厂一角》将建设生活作为新主题外，在李平凡的《素菖蒲花》、黄永玉的《新的声音》、张漾兮的《西湖风景》、古元的《春天》这类作品里所体现出来的政治倾向并不明显——尽管这类作品的政治倾向可以被任意提示出来。观众在这些与日常生活相关联的情趣中多少能够得到一丝温情的快意。可是，这不等于说，纯粹的艺术有了可能。梁永泰的风景木刻《从前没有人到过的地方》成为这个时候的问题中心。一开始，延安版画家力群非常赞赏这件作品：

> 它描绘火车第一次从深山丛林中的高架桥上通过时，汽笛一鸣，惊动了山林中的

住户们——野鹿乱跑，群鸟起飞，以表现祖国建设的新气象。他以细腻的刀法和清新的调子刻出了我国南方大山中的繁茂的森林和美丽的草丛。这幅画的构图颇有些中国山水画的味道，然而这风景的情调确是崭新的，它壮丽而深远，丰富而清新。在画面前景上奔跑的野鹿，是那样的生动而健壮，那受惊的神情和准确而生动的形体，对我们有极大的魅惑力。[62]



19-16 梁永泰 《从前没有人到过的地方》 1954 年 版画 34.7×23.8cm

很快，力群的观点——包括他对另一件作品《造船厂一角》的看法——受到质疑。有人怀疑画中的铁桥是对滇越路上那座由法国工程师设计的人字桥的模拟，借用资本主义的法国工程师的造型被认为犯了原则性的错误。作者梁永泰在 1955 年 1 月 12 日给编辑部的一封信中说：他不是描写那一座法国人设计的桥，他根本就没有到过那一道桥，画面上的自然环境与法国那座桥所在的环境也完全不同，他甚至陈述说即便是画中的自然环境也不是具体的某一地山石树木的自然主义记录。[63]然而，具有延安文艺思想敏感性的李桦认为：作者在创作方法上存在问题。作者“没有到生活中去了解创作上所必须熟悉的各种问题”，“有的只是一个空洞的概念，于是就概念出发来画画，而且又止于概念”[64]让人感到麻烦的是，在之后的讨论中，有人指出李桦“并不是以社会主义现实主义创作原则来看问题，相反地，是以资产阶级的自然主义的观点来对待创作的”。这类不可思议的讨论表明了语词在具有过分政治紧张度的时期里的无用与荒唐。之后关于铜版画《商量将来的事情》的讨论也是不了解这个时代背景的人读上去很容易感到无聊的东西。

1956 年 10 月，鲁迅逝世已有 20 年，“第二届全国版画展览”在北京开幕，展出了 18 个省市 158 位画家最新创作的 331 件作品，黄永玉的《“阿诗玛”插图》、张怀江的《鲁迅与方志敏》、野夫的《救救孩子们》、古元的《甘蔗园》、力群的《瓜叶菊》、王琦的《晚归》、莫测的《拿鱼》、吴凡的《布谷鸟叫了》在观众心中留下记忆。版画作品的风格出现变化，造型的平面性趋势明显，套色版画和风景画题材的数量明显增加。在之后的“第三届全国版画展览”（1958）和“第四届全国版画展览”（1959）里，人们看到了李焕民的套色木刻《扬青稞》、《藏族女孩》、武石的套色木刻《最后一根钢梁》、陈天然的套色木刻《牛群》、吴凡的《夜校一年级》、洪振山的《船厂一景》、吴燃的《汲水》、陈晓南的《万古长春》、黄新波的《牧马》、袁吉中的《叛匪逃了》、吴家华的《荒原苏醒》。这一年，蒋正鸿

的《新城市》获得了第七届世界青年与学生和平友谊联欢节美术比赛的金质奖章，吴凡的《蒲公英》和李平凡的《我们要和平》分别获得了莱比锡国际版画比赛的金银奖，这样的局面被认为"再一次说明了创造版画的新的民族形式的重要性"[65]。



19-17 吴凡 《布谷鸟叫了》 1956年 版画 30.4×46.5cm

的确，在《蒲公英》、《藏族女孩》这样的版画里，人们能够体会到一种温情。有不少类似的作品没有直接去反映现实的工农业生产与政治题材，似乎多少有些地域性的原因，四川的版画家将少数民族地区的生活作为他们认识生活与艺术的源泉，尽管他们经常说"到群众斗争中去晒太阳"，可是，在他们的作品里更多的不是"斗争"而是"晒太阳"，是生活中的一些轻松的情趣和对淳朴情感的认识。吴凡的《蒲公英》的启示就是来自画家一次从贵州搭乘汽车返回四川的途中小憩时看到的情景：农家小孩在田头吹着蒲公英，一簇簇小伞似的蒲公英种子飞向空中，一阵阵稚嫩的欢笑声。在记述自己到藏区体验生活经历时，李焕民写道：

走到山脚下的一个寨子，准备住下来。刚进寨子，驵胞就围拢过来，一个姑娘赶忙拿起行李往屋里搬。我想行李应该自己搬，就向她摆了摆手。她立即把手缩回去，红着脸，靠在木栏杆上站着。她误会了。我不叫她搬行李刺痛了这位才摆脱农奴地位的姑娘，我很懊悔。[66]

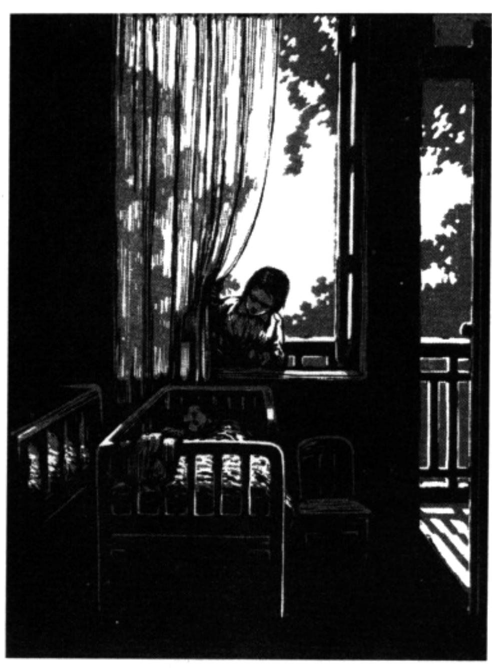
显然，即便是一个远离城市的地方，也没有使画家彻底摆脱这个时期政治思想的影响，李焕民立即就开始自我反省，是否自己身上"带着股臭架子"。藏民淳朴的深情让画家感动，当临别寨子听到藏民给他唱的歌后，李焕民认为，这个淳朴深情的歌"也是对自己的批评"。他说他不能像天空的鸟和草原上的鹿那样东飞西跑，"我一定要求放在这里：要安家落户，也一定要求安在这里。应该变成森林中的一棵树，草原上的一棵草。"[67]



19-18 黄永玉 《吹口弦》(《阿诗玛》插图之一) 1956年 版画 31.2×25cm



19-19 吴凡 《蒲公英》 1958年 木版水印套色版画 55×34.8cm 中国美术馆藏



19-20 朱宣咸 《夜》 1959 年
木版画 31.5×23.5cm



19-21 李焕民 《藏族女孩》 1958 年
版画 42.5×23.2cm



19-22 牛文 《东方红 太阳升》
1959 年 版画 32×30 .5cm



19-23 黄新波 《年轻人》 1961 年
版画 42×32cm



19-24 杜鸿年 《春的喧闹》 1961年 版画 35.5×60cm



19-25 李焕民 《初踏黄金路》 1963年 版画 54.3×49cm

无论如何，建设时期的艺术一开始就表现出党对文艺的领导，表现出政治对艺术的强烈影响，政治领域里的变化不是间接，而是直接地影响着思想与文艺界。当反右运动全面展开的时候，陆定一也不再去考虑不久前说过的让知识分子高兴的话，他同意党的领导人的判断，从1949年过来的知识分子是靠不住的，他们所具有的知识已经没有任何作用。

资产阶级的哲学、社会科学、文学、艺术，已经全面破产。它对我们只有一个用处，就是当做毒草来加以研究。以便使我们有个反面的教员，使我们学会认识毒草，并把毒草锄掉变为肥料。[68]

这也表明，中国共产党对文艺的领导，始终坚持中国化了的马克思主义文艺思想，这种思想因政治斗争的变化始终处在微妙的调适中，即便有时是策略性的。这样的现实需要我们对历史的思想背景给予更深入的考察。

注释

1 1949年，当人民解放军进入北平后，中共接管了北平艺专，校长仍是徐悲鸿，但是来自延安的胡一川、彦涵和莫朴成为协助他工作的重要成员；9月，于1946年成立的华北联合革命大学文艺学院与北平艺专合并，并于次年1月更名为“中央美术学院”，虽然徐悲鸿任院长，但是来自延安的胡一川、王朝闻、罗工柳、江丰和张仃五位新的艺术官员成为中央美术学院的真正领导核心。1952年，刘海粟和颜文樑的美专与山东大学艺术系在无锡合并，并于1958年迁往南京，更名为“南京艺术学院”。

2 1949年11月26日的夜晚，胡风按捺不住内心的激情写下了歌颂中共和毛泽东的诗歌《时间开始了》。诗中的句子反映出胡风对歌颂对象的由衷认可与赞扬，那个时代的人们记住了诗中这样一些句子：

时间开始了……
毛泽东
他站到了主席台正中间
他站在地球面上
中国地形正前面
他
屹立着像一尊雕像……
……
毛泽东，他向世界发出了声音
毛泽东，他向时间发出了命令：
“进军！！！”

3 见《美术》1954年第2期。这个新的艺术管理体制的建立是这样的：1949年7月19日，全国文联成立，21日，中华全国美术工作者协会成立，1953年，中华全国美术工作者协会改称“中国美术家协会”。从1950年起，各个省市美术家协会相继成立。在完整的体制中，各地美术家协会接受当地文联的领导，文联接受党的宣传部领导，文联建立党委或党组，文联工作接受党的领导，文联主要干部受宣传部和党的组织部任命。与各大专院校的教授、管理人员一样，文联及各个协会所有成员的工资与福利由国家财政拨付。文联和各个协会的主席在财务和行政上没有决定权。

4 1950年6月25日爆发朝鲜冲突的第三天，

美国第七舰队进入台湾海峡。翌日，中国外交部长周恩来发表了《关于反对美国总统杜鲁门6月27日声明和美国武装侵略我国的声明》。9月15日以美国为首的联合国军队进攻北朝鲜，中国的安东(今丹东)等地受到轰炸。紧接着，中国各民主党派发表关于抗美援朝保家卫国的联合宣言。10月25日，中国人民志愿军跨过鸭绿江，开始了历时3年的抗美援朝战争。

5 江丰：《国立杭州艺专绘画系教学小组会议记略》，载《人民美术》1950年第1期。

6 江丰：《国立杭州艺专同学创作上的问题》，载《人民美术》1950年第1期。

7 同上。

8 何溶：《群英会上的赵桂兰》，载《美术》1960年第1期。

9 到了1958年，月份牌"几乎要垄断年画的整个市场"。《美术》1958年第4期对月份牌年画产生广泛影响的原因作了分析，"人物美丽"是其中之一。分析者没有说出这个"美丽"是什么意思，但是，同期刊登的金梅生的《菜绿瓜肥产量多》中形象饱满的妇女显然不是劳动人民的样子。《美术》记者在整理文化部艺术局、美协和人民美术出版社联合举办的年画巡回展览时收集的意见中，仍然有对原国统区画家的批评，李可染的《黄牛图》中小孩的脸画得不好，题词"土改后回到家"太过时；蒋兆和的《节日的礼物》中小孩像长了秃疮，小颁还长了胡子，画中工人眉眼贼气、太潦草；郁风和金梅生的《晚会新装图》中的人物受到解放军战士和工人的批评，说人物是旧样子，八级工也养不起她。这些画家的作品属于"美中不足和不受欢迎的作品"，他们的技法被认为不适应新年画的要求。(参见《美术》1958年第4期)1956年，画家们热衷于讨论新年画，他们为了使自己的作品让大众能够看得明白，将关注的焦点频频放在对"民间"年画风格的探讨上，例如王逊的《谈民间年画》(《美术》1956年第3期)、李可染等的《民间年画说明》、傅扬的《谈木版年画的优良传统》(《美术》1956年第5期)等等。

10 1951年初，电影《武训传》上演。电影描写的是清末山东堂邑县人武训(1838—1896)行乞兴学的故事。武训本人出身贫寒，不识文字，屡遭欺骗。他决定行乞攒钱，使穷人的孩子能够读书识字，免受欺辱。30年的乞讨使他能够在堂邑柳林集、馆陶、临清创办三所义学。他的举动受到社会欢迎，清末山东巡抚张曜曾奏光绪皇帝授予其"建坊施表"，以后他被称为"义乞"、"乞圣"。当年7月23日，《人民日报》公布了经毛泽东修改的《武训历史调查记》，武训被认定为"大流氓、大债主和大地主"。毛泽东的看法是，承认或者容忍对《武训传》的歌颂，"就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争"。

11 周扬：《坚决贯彻毛泽东文艺路线》，转引自北京师范大学文艺理论组编：《文学理论学习参考资料》(内部发行)，北京：高等教育出版社1956年版，第152页。

12 同上书，第154页。

13 1953年6月15日，毛泽东在中央政治局扩大会议上说："党在过渡时期的总路线和总任务，是要在10年到15年或者更多一些时间内，基本上完成国家工业化和对农业、手工业、资本主义工商业的社会主义改造。这条总路线是照耀我们各项工作的灯塔。不要脱离这条总路线，脱离了就要发生'左'倾或'右'倾的错误。"

14 1954年11月8日，《光明日报》发表郭沫若讲话，他提醒应该将胡适这个学术界的"孔子"打倒。12月2日，中国科学院和作协主席团举行联席会议，决定在哲学、政治、历史、文学等方面展开对胡适的批判。1955年1月，中共中央发出《关于在干部和知识

分子中组织宣传唯物主义思想批判资产阶级唯心主义的讲演工作的通知》，3月又发出《关于宣传唯物主义思想批判资产阶级思想的指示》。

15 随着1956年"百家争鸣"的开始，学术空气有所宽容，《美术》杂志又刊登了吴甲丰、唐德鉴对王容文章的批评。唐德鉴认为王犯了"反历史主义"和"形式主义"的原则性错误。

16 作为一个曾经在国统区的文艺理论家，胡风于1954年7月向中共中央政治局提交了一份30万字的《关于几年来文艺实践情况的报告》。胡风的思想被认为是要"解除马克思主义的武装"（周扬《我们必须战斗》，载《人民日报》1954年12月），联系到正在进行的对俞平伯和胡适的批判，中共中央宣传部要求同时开展对胡风思想的批判。1955年1月21日，对胡风思想的批判被中共中央认定为"工人阶级与资产阶级之间的一个重要斗争"。5月18日，人大常委会批准逮捕胡风。25日，中国文学艺术界联合会主席团举行联席扩大会议，一致通过决议：开除胡风的作家协会会籍，对胡风的"反革命罪行"进行清理。在"胡风反革命集团"事件中，涉及2100余人，逮捕92人，隔离62人，停职反省73人。

17 郭沫若在他的《反社会主义的胡风纲领》里概括说："在意见书中，胡风以肉搏战的姿态向当前的文艺政策进行猛打猛攻并端出了他自己的反党、反人民的文艺纲领。这个纲领共有六条：反对作家掌握共产主义世界观；反对作家和工农兵相结合；反对作家进行思想改造；反对在文艺中运用民族形式；反对文艺为当前的政治任务服务；最后，建议解散文艺界统一组织，实际是取消党的领导。胡风认为提倡共产主义世界观，提倡和工农兵相结合，提倡思想改造，提倡民族形式，提倡为政治服务，是'放在作家和读者头上的五把刀子'。"（转引北京师范大学文艺理论组编：《文学理论学习参考资料》[内部发行]，北京：高等教育出版社1956年版，第190—191页）

18 载《美术》1955年第6期。

19 在《美术》1955年第6期里同时发表了刘开渠的《揭露胡风，彻底粉碎其反党反人民的阴谋》、朱丹的《披着羊皮的狼》、胡一川的《彻底清算胡风的反革命集团》、于非闇的《绝不容许反革命的胡风再"装死"》、王逊的《胡风是最恶毒的反革命分子》、庞薰琹的《胡风事件为我们敲响了警钟》、米谷的《彭柏山仇视彩墨画的新成就》、王式廓的《必须老老实实向人民做彻底交待》、倪贻德的《彻底揭露胡风及其反革命集团的阴谋》、艾中信的《继续揭露胡风的阴谋》。在《美术》第7期里，发表了江丰的《克服自由主义才能提高政治警惕》、丰子恺的《严惩十恶不赦的胡风反革命分子》、王曼硕的《坚决挖尽一切暗藏的反革命分子》、胡蛮的《肃清胡风反革命集团和一切暗藏敌人》、王朝闻的《雪地里藏不住死尸》、雷圭元的《再接再厉肃清敌人》、丁聪的《醒醒吧"天真"的"书生"》、力群的《提高警惕消灭敌人》、秦征的《要警觉，要机敏！》。1955年7月，文化部在中央美术学院召开了全国艺术教育座谈会，到会的有来自22所艺术院校的55位教授，中宣部长胡乔木继续动员教授们批判胡风。

20 载《美术》1955年第11期。

21 转引自陈清泉：《在中共高层50年：陆定一传奇人生》，北京：人民出版社2006年版，第202页。

22 载《美术》1957年第5期。

23 林风眠：《要认真做好研究工作》，载《美术》1957年第6期。

24 王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社1998年版，第199页。

25 同上书，第 11 页。

26 同上书，第 201 页。

27 参见王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社 1998 年版，"1957 年反右风暴"。

28 事实上，在科学研究问题上也出现了涉及政治的争论。将苏联科学家的研究成果与西方国家科学家的研究附上了政治立场，以至形成唯物主义和唯心主义的区分，将前者归之为苏联，而后者属于资产阶级。陆定一在 1956 年 5 月 26 日的报告中明确提出了"自然科学本身没有阶级性"，缓和了部分科学家的疑虑。然而，文学艺术领域的情况却是完全不同。"为艺术而艺术"的立场在政治上仍然是危险的。

29 与写实主义一样，被认为过分讲究技术和非典型细节的自然主义仅仅是一种美学趣味而不是一种常常被认为的照相主义（或 50 年代所说的摄影主义）。更早些时候，在病床上的徐悲鸿也没有有效地区分出自然主义与写实主义的区别，他甚至将中国画的山水、花鸟和法国巴比松的风景画看成一回事。不像 20 年前与徐志摩发生的激烈争论中使用过分的言辞，徐悲鸿这时在明确印象主义是不注意内容的形式主义的同时，提醒他的学生们被称之为印象派的画家各不相同，并且即便是同一画家，对其不同时期的作品也要分别对待。

30 载《美术》1957 年 6 月号。

31 牛汉、邓九平主编：《原上草记忆中的反右派运动》，北京：经济日报出版社 1998 年版，第 210 页。

32 就在之前不久，中共中央又发出了《关于整风运动的指示》，这个根据毛泽东《正确处理人民内部矛盾》的精神进行的反对官僚主义、宗派主义和主观主义的整风运动引发了艺术家们对文化部、美协、《美术》编辑部、中央美院等单位的工作提出各种批评。5 月 18 日和 6 月 4 日文化部和中国美术家协会联合邀请北京的中国画画家召开两次座谈会，每次到会的画家和美术界人士都有 70 余人。这个时间点正是毛泽东已经写出《事情正在起变化》（5 月 15 日）之后的两三天。

33 1956 年 11 月匈牙利纳吉试图结束一党制并退出华约的起义被赫鲁晓夫的苏联武力镇压。这个以苏联为中心的国际社会主义体制几乎是在一种极度简单的逻辑上存在的，苏联代表了以马克思主义为指导思想的共产主义未来，那些偏离这个秩序的国家则是资本主义国家的事实上的帮凶，是冷战时期存在于此方内部的对立面的彼方盟友。

34 费孝通在他的《知识分子的早春天气》里还提及到了部分人的顾虑："究竟顾虑些什么呢？对百家争鸣的方针不明白的人当然还有，怕是个圈套，搜集些思想情况，等又来个运动时可以好好整一整。"（《费孝通集》，北京：中国社会科学出版社 2005 年版，第 106 页）

35 8 月 15 日，在第八次美术界反右派斗争座谈会上，蔡若虹作了《从个人与党的关系来看江丰是否反党》、华君武作了《江丰反党的法宝之一——"宗派打击"》的长篇发言，均见《美术》1957 年第 9 期。在本期中，还发表了李可染的《江丰违反党对民族传统的政策》、叶浅予的《揭开江丰反党集团的学术外衣》、蒋兆和的《江丰对中国画虚无主义的观点》、郁风的《在事实和真理的面前让右派分子现出原形》、力群的《关于所谓"提倡国画，打击油画"》、艾中信的《这样的一个"好人"》。9 月 28 日，在第十八次美术界反右斗争座谈会上，夏衍作了《我们与江丰的分歧在哪里？》的发言，他对工农出身的江丰为什么也成为反党的右派分子的解释是，旧社会过来的知识分子不可避

免受资产阶级的影响，在资产阶级民主革命时期，革命的目标是反对帝国主义和封建主义，在社会主义时期，当斗争的矛头对准了资产阶级的时候，每个人都需要有一个“凤凰涅槃”“烧毁旧我，获得新生”，在夏衍看来，江丰等人没有获得这样的“新生”。这些文章的作者几乎都是江丰过去的战友、同事和朋友，但是，在这场政治斗争中，无论出自什么原因与动机，他们都立场鲜明地展开了对江丰的批判。

36　从8月1日开始，文化部、中国美术家协会、北京市文联共同召开反右派斗争座谈会，在9月28日的第十八次会议上，夏衍、老舍、蔡若虹都作了长篇反右讲话。

37　载《美术》1957年第11期。同期杂志也刊登了对江丰、刘海粟、俞云阶等右派的批判文章。

38　载《美术》1957年第12期。

39　《大破大立，向党交心，红透专深》，载《美术》1958年第5期。

40　同上。

41　“大跃进”是一个通俗易懂的词汇，在1957年11月13日的《人民日报》社论《发动全民，讨论四十条纲要，掀起农业生产的新高潮》里，人们读到了“大跃进”并理解了其含义。在中共中央于1958年的3月3日发布的《关于开展反浪费反保守运动的指示》中，“生产大跃进和文化大跃进”的表述让建设者们有了更高的热情。1月11日至22日中共在南宁会议上进一步指责“反冒进”的思想，作为运动的“大跃进”迅速展开。尽管在若干年后中共对这个“以高指标、瞎指挥、浮夸风和‘共产风’为主要标志的‘左倾’错误严重地泛滥开来”的运动有明确的否定(《关于建国以来党的若干历史问题的决议》)，但是“大跃进”导致的1959年到1961年期间的国民经济困难和灾难是不能够弥补的。

42　我们从《美术》1958年第3期里北京美术工作者制定的大跃进计划中可以看到这个气氛：

漫画界要提高作品数量、保证质量。参加跃进计划的39位漫画家今年要创作5800幅作品(包括漫画插图)，保证反映迅速，内容正确、鲜明，民族化、通俗化。并要大力做好群众辅导工作，准备到工矿农村去建立两处辅导工作的“试验田”；还要组织两个展览会送往工矿、农村，其中包括3月份突击的“大跃进”漫画展，展品由中央美术学院版画系师生赶印，除定于3月18日在北京展出外，并将分发各地展出。

出席绘画组会议的54位画家，今年计划创作6000幅作品。这些作品要以反映当前社会主义大跃进为中心内容，艺术风格力求群众化，要做到工农兵喜欢看。辅导群众工作也要突破常规，中央美术学院准备在北京办夜校20处。过去认为难办的函授学校，也将要办起来。到会画家一致保证参加群众辅导工作。

出席雕塑组会议的96位雕塑家，今年要创作出大小雕塑作品1507件。保证今年将举行的两个雕塑展览会(北京地区雕塑展及中央美术学院雕塑训练班毕业创作展)展品的质量，并做好参加明年三届全国美展及国际美展的创作准备工作。在理论方面，要编写研究民族雕塑遗产的著作约12万字。雕塑家们还提出向民间雕塑艺人学习，并辅导他们的创作。

版画家们提出要发挥版画艺术的革命传统，务求突破各方面既得的成就，争取版画大丰收。出席会议的30位版画家议决：1. 每人争取精选10幅以上的作品应征明年举行的三届全国美展，并保证在质量上超过历届全国版画展览会的水平；2. 争取作品在内容上有60％以上反映伟大社会主义建设事业各方面的新面貌和新成就；

3. 积极贯彻党的"百花齐放"的方针，在艺术形式和风格上，充分发挥创造性，并且做到版画民族形式的创造；4. 在1958年年底，要创作版画及其他美术作品2112幅。其中一半是单色木刻；套色木刻尽量采用传统的水印方法，同时发展石版、金属版画及其他版画。参加会议的版画家还决定全体参加辅导工作，在北京群众艺术馆开办版画学习班。

出席中国画组会议的39位画家今年的创作指标是5812幅。书签、扇面、贺年片等作品还不包括在内。此外还要完成8本书和16万字文章。画家们保证，要降低作品的售价，面向工农。同时，老画家要带徒弟，青年画家要虚心向老画家学习。

上述各项跃进计划，是北京美术家向全国的同行挑战而提出来的。

43 1958年上半年，中央美术学院举办了一个教学展览会，对历年学生的创作进行了一次回顾，同时也展出了学生近期下乡下厂实习的思想总结以及参加社会活动的照片。展览的第二部分表明了"重技术轻政治"的情况，揭发了追求"趣味"、"风格"和"个性"的倾向，而一张题为《闹社》表现一群"揭不开锅的妇女围着正在喝酒的社干部"的画显然被认为是"站在资产阶级立场攻击合作化运动"的作品。展览的第三部分集中展出了"右派分子的创作活动材料"。李宗津的生活作风——他在下乡的时候带着进口的帆布床和收音机以及其他消费品——受到指责；傅小石对"美"的观点以及袁运生的"马奈万岁！"的思想被提出来给予批判；袁运生从渔民区回来后画的船头两个裸体的《渔民谈恋爱》被认为是资产阶级的。同时，学生中的资产阶级倾向在这时也被认为"是和江丰独立王国的统治分不开的"（载《美术》1958年第5期）。

44 "放卫星"这个词汇来自苏联第一颗人造卫星发射成功的提示，这个词在1958年成为流行的时髦词汇，被用于所有需要发展、增加、提高、夸大的事情上。当年8月11日的《人民日报》就以"放卫星"为题描述农村亩产上万斤粮食的高产"卫星"现象。

45 1958年第1期的《美术》杂志以编辑部的名义发表了《与工农结合——革命美术家的必由之路》，文章引用毛泽东在1939年提出的"革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后分界，看其是否愿意并且实行和工农群众相结合"，强调了艺术家必须离开学校和艺术机构到工厂和农村去与工农群众结合。之前，中央工艺美院的18位教员于1957年12月间已经下放到北京西郊的温泉农业生产合作社；1958年1月4日，古元和其他画家、编辑到了河北遵化县；人民美术出版社的25位编辑下放到江苏高邮县；文献记录中央美院决定本年度下乡的有吴作人、叶浅予、王式廓、黄永玉、侯一民、刘勃舒等15位艺术家；由赵延年教授带领的中央美院华东分院的16位师生到达浙江平湖县新埭镇；上海中国画院的程十发、江寒汀、来楚生等8位画家在春节后到江苏宜兴的陶瓷工厂劳动锻炼；上海人民美术出版社的76位画家、编辑到上海县联农农业生产合作社劳动；美协西安分会的石鲁到陕北山区；中南美专美术教师迟轲、杨之光等21位教师和干部下放到湖北潜江周矶国营机械农场第四分场。

46 《生产大跃进，文化艺术紧紧跟记全国农村群众文化艺术共会议》，载《美术》1958年第5期。

47 力群：《新壁画的出现是一件大事》，载《美术》1958年第8期。

48 中共邳县县委宣传部：《邳县的群众美术活动》，载《美术》1958年第9期。

49 参见葛路：《邳县壁画欣赏短篇》，载《美

术》1958 年第 9 期。

50 参见薄松年、冯湘一：《将会创造出多少个敦煌》，载《美术》1958 年第 9 期。文献记录：河北的丰润县有壁画 52125 幅；怀安县有壁画 9990 幅；束鹿县有壁画 49154 幅。（参见《美术》1958 年第 6 期）甘肃平凉专区从三关口到董志原长达 720 多华里的公路两旁，筑起了壁画墙，平均每里路就有一二幅，被认为是“世界第一大画廊”。

51 王朝闻在全国美术工作会议上的讲话《工农兵美术，好！》中说：“群众为什么喜欢大，我们一定要从积极方面来考察。不管是表现农民对今天劳动成果的喜悦，还是对于将来成就的预期、理想、信心，爱画‘大’是可以理解的。人民今天处在体现党的总路线，生产大跃进的时代，人民为了要战胜自然，为了社会主义建设，充分发挥劳动的创造性和积极性，并且已经取得了很大的胜利。在这种大丰收和不断战胜自然的革命要求下，不画大不能满足创作要求。”（载《美术》1958 年第 12 期）

52 参见《美术》1958 年第 11 期。

53 参见广西僮族自治区柳州机械厂工人程启昌：《我厂是怎样搞美术活动的》，载《美术》1958 年第 12 期。

54 王朝闻：《工农兵美术，好！》，载《美术》1958 年第 12 期。

55 同上。

56 同上。

57 蔡若虹：《向工农群众学习从生活实践中提高创作思想水平——在全国美术工作会议上的发言》，载《美术》1958 年第 12 期。

58 刘迅：《连环画创作中的几个问题》，载《美术》1954 年第 7 期。

59 载《美术》1954 年第 10 期。

60 载《美术》1954 年第 8 期。

61 1932 年 4 月 25 日，“左联”的刊物《文学》发表了洛扬（冯雪峰）的《论文学的大众化》，文中说：“我们可以而且应当，利用这种大众文艺的形式，创造大众文艺，即内容是革命的小调、唱本、连环图画、说书等。”在史铁儿（瞿秋白）的文章《普洛大众文艺的现实问题》里，连环画成为普及普洛思想的工具：“普洛文艺所要写的东西应当是旧式体裁的故事小说、歌曲小调、歌剧和对话等，因为识字的人数极端稀少，还应当运用连环图画这一形式。”可是，《现代》杂志的编辑杜衡化名为“苏汶”以“第三种人”的身份在《现代》（当年 7 月）上发表文章，认为左联作家指望通过“作家写一些有利的连环图画和唱本给劳动者看”是否能够出现托尔斯泰，或弗罗培尔（福楼拜）这样的作家和画家是令人怀疑的，也许“终于文学不再是文学，变成连环图画之类，而作者不再是作家，变成煽动之类”。针对这篇文章，鲁迅于 10 月 10 日撰写了《论“第三种人”》，他说，即便连环图画产生不了托尔斯泰和弗罗培尔（福楼拜），也“可以产生密开朗该罗（米开朗基罗）、达文希（达·芬奇）那样伟大的画手”。

62 力群：《版画艺术的新收获》，载《美术》1954 年第 9 期。

63 梁永泰在信中还说明了画面中桥的来历，他是在请教了建筑工程师关于人字桥的建筑方法和形式且为他画了简单的图样的前提下完成的作品。（参见《美术》1955 年第 2 期）

64 载《美术》1955 年第 2 期。

65 力群：《版画十年成就》，载《美术》1959 年第 11 期。

66 李焕民：《到革命群众中去》，载《美术》1964 年第 5 期。

67 同上。

68 陆定一：《光明日报》1958 年 3 月 13 日。

20

苏联社会主义现实主义的影响与向“两结合”的过渡

问题与概念

无论中共党内对待共产国际的意见是否一致，苏联很早就是中共的榜样。1949年之后，美国和西方国家对中共继续施加压力，使得新政权必须尽可能地获得各方面强有力的支持。国际政治策略与意识形态上的倾向以及已经建设起来的社会主义国家的范例很自然地使中共倒向苏联，即“倒向社会主义一边”（毛泽东：《论人民民主专政》）。中国从此成为冷战双方中社会主义阵营的重要成员。1950年2月14日，毛泽东在莫斯科签署了《友好同盟互助条约》，当苏联于次年1月宣布归还中国人的财产时，大多数人加深了对苏联“老大哥”的好感。从1949年到1957年的时间里，在向苏联学习、采用苏联模式的社会主义这个问题上，党内没有分歧。

早在30年代，俄罗斯和苏联的艺术就对中国艺术家产生过影响，鲁迅对苏联版画的介绍以及徐悲鸿访问苏联带回来的巡回画派的复制品引起了中国艺术家最早的注意。不过，艺术领域接受苏联意识形态的影响却开始于1949年之后。苏联的“社会主义现实主义”通过中共官方的宣传和新闻机构得以充分传播，其具体的创作和表现方法，则以展览、派出留学生和在中国举办训练班的方式获得推行。

《中苏友好同盟互助条约》构成了全国美协配合政治事件进行艺术宣传的最早工作之一。协会发出通知，号召全国美术工作者广泛地宣传这一事件。从此，关于苏联艺术的展览、座谈会以及相关联的活动日益频繁。可是，影响中国艺术家创作的最根本资源来自苏联关于“社会主义现实主义”的文艺思想。就在1950年8月的《人民美术》杂志中，读者在看到介绍俄罗斯和苏联美术作

品的同时——列宾的艺术成为介绍的重点，已经读到了《现实主义是进步艺术的创作方法》这样的文章。

当江丰代表党接管了杭州国立艺专之后，他立即开始了对延安文艺传统的普及工作。1950—1951年初，江丰告诉艺术学校的师生，林风眠等人的“新派画”是与现实主义艺术观点相对立的“形式主义”。[1]江丰在这个时期的立场多少有些自相矛盾，因为在1951年底至1952年初文艺界整风期间，他针对中央美术学院教师徐悲鸿的学院化观点，告诫注意“纯技术”的危险性。不过，在很长的时间里，关于“现实主义”、“写实主义”、“自然主义”以及“形式主义”的讨论虽然反复展开，但是艺术家们仍然没有形成明确对这些“主义”之间确切界限的认识。很快，人们又看到，江丰于1953年5月同意徐悲鸿组织中央美术学院和华东分院教师进修小组，推动写实的技术训练。很可能，在一个新的时期，不同的传统在江丰的大脑里形成了没有明确何为主次的冲突。当时的学生蔡亮在回忆中央美术学院实施契斯恰可夫教学体系时透露过这个时期画家之间的微妙差异：

> 当时是个别人到苏联去一个很短的时间，拿回来一点苏联学院附中的作业，全校、全国就按那样来画基础课。当时徐院长很反对这个事情，为此跟江丰还有些抵触。实施契斯恰可夫教学法以后，素描产生了一个很不好的倾向，细微末节，该不该画的东西都往上画了，是一种舍本求末的做法。到我们上研究生的时候，王式廓先生就提出疑问。他说这个不对，素描不应该这样弄，是一种学院派，自然主义的东西。作为艺术，总归应该有一点提炼取舍，尽管画练习，作者的主观总要起作用。因此在我们上研究生那一段，董先生（董希文——引者）对它作了很大的纠正，回到艺术基本功的基本方法，合乎艺术规律的一种方法来进行训练。跟董先生学的那半年多我收获非常大，不仅在制作技法上有很多收获，对素描的认识，对基本功的认识上有很大的提高。[2]

事实上，在提倡素描与写实的基本观点上江丰与徐悲鸿没有矛盾，他们之间仅仅有笼统的延安写实主张和法国学院趣味之间的差异。

无论概念的演变有怎样的复杂性，中国文学艺术家对“社会主义现实主义”的理解因在政治和意识形态背景上与苏联的相似而并不费力。他们中的大多数在1949年后的各种出版物与文件中开始领会这个概念的含义。“社会主义现实主义”这个概念是20年代末到30年代初在苏联文艺的创作方法的争论中出现的。当“拉普”的“辩证唯物主义创作方法”被认为混淆了艺术方法与世界观之间的界限而被抛弃之后，“社会主义现实主义”的创作方法被提出来。在《苏联作家协会章程》（1934年9月1日通过）里，中国文艺工作者——一个启用于40年代而在1949年开始代替“艺术家”甚至“画家”流行的用词——可以看到对这个概念的定义解释：“社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”[3]

苏联背景

最基本的背景是，19世纪下半期，车尔

尼雪夫斯基在他的《艺术对现实的审美关系》(1855)中，提出了在改造现实中美学思想的作用，他的“美即生活”不仅成为持久地影响俄国艺术家的名言，而且在后来的中国文学艺术家心中唤起了充满理想主义的热情。事实上，这样的思想启发了人们对现实的重新审视，如果可能，就应该对现实问题给予回答和解决。对于那些热爱文学和艺术的中国年轻人来说，他们更能够理解文学领域的屠格涅夫、陀斯妥耶夫斯基以及托尔斯泰，音乐领域的“强力集团”和柴科夫斯基。文学中涉及复杂的制度、道德与社会等级的问题启发了中国知识分子对社会和政治问题的理解自不待言，俄国音乐——之后的拉赫玛尼诺夫也是重要的一位——因深重的情感和叙事性特征也成为直至80年代的中国年轻艺术家通过磁带和唱片不断播放的旋律。显然，中国几代艺术家非常熟悉的是19世纪俄国的“巡回画派”。这个画派的主要画家的艺术原则被认为奠基于革命民主主义美学的基础上，他们将农民、工人以及那些对现实不满的知识分子放进作品中。列宾的大多数作品为中国艺术家所熟悉，他的《伊凡杀子》、《哥萨克人给苏丹王写信》和苏里科夫的《近卫军行刑的早晨》和《女贵族莫洛卓娃》以及什施金、列维坦、萨夫拉索夫的作品，被50—70年代末大多数中国油画家视为造型艺术的经典。在缺乏参考资料尤其是缺乏西方绘画书籍的时代，“巡回画派”的印刷品成为大多数热爱油画艺术的人的教科书。即便是一个业余爱好者学习素描，“巡回画派”肖像画的陈旧印刷品也成为他借用的范例。

更为接近中国状况的背景是19世纪80年代之后发生的平民知识分子向无产阶级争取解放的阶段的过渡，这个时候，马克思主义成为一种独立的政治思潮在俄国蔓延，中国知识分子熟悉的普列汉诺夫在这个阶段成为思想领袖之一，他关于艺术的看法在30年代的中国吸引了大量激进的知识分子。时间在迅速地流逝，可是历史变化似乎更快，列宁在1902年这样说：“……俄国的历史一日千里地向前发展，现在的一年有时要超过平静时期的几十年。”[4] 类似的感受也发生在中国知识分子和革命者的激情中，涉及工人或者无产阶级的文学艺术开始大量出现，革命事件在不断产生，1905年至1907年之间的革命事件对俄国文学艺术家产生了重要的影响，他们将目光进一步转向了现实、政治与革命。转折时期的画家谢罗夫这样来表述他的看法：“当祖国处在冒险家的野蛮统治之下时……一个艺术家不能也不愿脱离其祖国，不能做一个旁观者。”1905年11月，列宁发表了他的《党的组织与党的出版物》，资产阶级的自由原则受到批判，将艺术明确服务于党与革命机器的理论诞生了。

俄国在世纪初出现了现代主义思潮，艺术领域里出现了与巴黎或者欧洲其他城市类似的现代主义团体，例如“蓝玫瑰”(1907)、“红方块王子”画社(1911)以及“驴尾巴派”(1912)，突出的艺术家，冈恰罗娃、拉里奥诺夫、马列维奇、康定斯基、夏加尔构成了20世纪俄国现代主义中的一部分。可是，就社会影响方面，涉及无产阶级与革命的文学艺术却受到更为普遍的关注，逐渐发展壮大的布尔什维克在努力争取激进的知识分子，他们将高尔基——他也是因参加革命运动而被政府当局逮捕过的知识分子——纳入进了党的队伍(1905)，并推举他为“无产阶级艺术的最杰出的代表”。而高尔基此前曾告诉契诃夫：应该创造一种比生活更高、更好、更美的“英雄的现实主义”。他的小说《母亲》成为表现工人阶级感情和

无产阶级崇高理想的范例。被称之为无产阶级作家的高尔基对中国四五十年代的青年产生过巨大的影响。十月革命之后，他关于资产阶级的现实主义和社会主义的现实主义的区别的论述同样成为中国文艺理论家的依据："资产阶级文学的现实主义是批判的现实主义，但是它只有阶级的'战略'所必需的(为了说明资产阶级在巩固政权斗争中所犯的错误)那么多的批判。社会主义的现实主义，目的是为了与'旧世界'的残余及其有害影响进行斗争，是为了根除这些影响。但是它的主要任务是激发社会主义的、革命的世界观。"[5]

为了更为准确地理解事实上已经不限于文艺领域的概念，西蒙诺夫对高尔基的观点作过补充，他担心人们对高尔基关于社会主义的现实主义有误解——只有甜言蜜语的东西，他提醒说："社会主义现实主义文学的美学从不要求艺术家抹煞或是回避人们在为未来而斗争时所遇到的困难。""它绝不诱惑人透过粉红色的眼镜去观察现实，也绝不叫人欣赏黑暗和苦难。"[6] 他告诉人们，"社会主义现实主义"不局限于肯定，还承担着与资本主义的残余进行斗争的任务。因此，社会主义现实主义仍然具有批判的功能。

在这个"社会主义现实主义"理论体系中，关于觉察生活的发展方向和新事物的萌芽，则是"革命的浪漫主义"的任务，而"革命的浪漫主义"在日丹诺夫看来，正好是"社会主义现实主义"的一个组成部分：在政治上，它是社会主义和共产主义的。在情绪上，它是积极的和健康的，是能够看到希望的，没有资产阶级那种悲观、空虚或者绝望的情绪。

向苏联学习

周扬很早就熟悉苏联的文艺思想，早年他翻译过托尔斯泰和车尔尼雪夫斯基的作品，对大量的文艺理论著作的翻译使他很自然地熟悉来自俄罗斯或者苏联的词句。1933年，周扬曾以《关于"社会主义的现实主义与革命的浪漫主义"——"唯物辩证法的创作方法"之否定》一文来陈述艺术思想和方法的特殊性。与苏联理论家的解释一样，周扬认为"革命的浪漫主义"是"社会主义现实主义"的组成部分。1949年之后，周扬直接借用了苏联文艺理论的术语，开始小心地将苏联"社会主义现实主义"的概念同毛泽东更为通俗的概念——"阶级斗争"和"工农兵"——结合起来。他在发表于《新华月报》1953年第2号的《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》中将翻译的语句通俗地重新叙述："社会主义现实主义首先要求作家在现实的革命的发展中真实地去表现现实。生活中总是有前进的、新生的东西和落后的、垂死的东西之间的矛盾和斗争，作家应当深刻地去揭露生活中的矛盾，清楚地看出现实发展的主导倾向，因而坚决地去拥护新的东西，而反对旧的东西。"[7] 周扬号召向苏联社会主义现实主义文学学习，他充满自信和乐观地说，国家政治、经济和文化生活中的社会主义因素正在日益增长，知识分子和学生已经开始接受马克思主义世界观的教育，"社会主义现实主义"已经有了现实的基础。事实上，1953年9月的中国文学艺术工作者第二次代表大会已经非常明确地将"社会主义现实主义"用于对文艺的基本要求。

1953年12月，中国美术家协会创作委员会副主任邵宇传达宣传过渡时期总路线的任务时，使用了苏联理论家给予并得到党中央认可的词汇：总路线是文艺工作者长期创作的伟大主题，美术家应该热情地响应党的号召，用"社会主义现实主义"的创作方

法，创作出具有教育意义的作品，向劳动人民指出光辉远大的前途。

1954年，在创刊的《美术》杂志中出现了《"阿芙乐尔"巡洋舰的炮声》（油画）、《农民代表访问列宁》（油画）、《列宁和斯大林在哥尔克别墅》（雕塑）、《列宁在工作中》（素描）这样一些苏联作品。从这期开始陆续登载的苏联艺术理论文章，成为中国画家学习的经典文献。他们不断地在这些社会主义艺术理论文章中寻求思想和技术上的支撑，直至中苏之间发生意识形态冲突之后很长的时间里都是如此。中国画家对苏联艺术的学习表现在不断地阅读像《论绘画中的典型问题》（创刊号）、《论肖像画的技法》（2月号）、《俄罗斯伟大的风景画家什施金》（3月号）、《美术学校业务教学上的几个问题》（4月号），《绘画的构图》（5月号）、《论美术家的创作构思》（6月号）、《论构思和制作》（7月号）、《风俗画的功能》（8月号）这样的文章。同时，他们的热情激发了《美术》杂志干脆从第9期开始连载H.克鲁普斯卡娅全苏人民创作室编辑的《业余画家素描与绘画教材》，这个连续刊载的讲义对中国专业和业余画家构成了持久的影响。

艺术的交往在频繁地进行，1954年5月1日，江丰、王朝闻、蔡若虹、王式廓、米谷作为中国文化部代表团成员出席了莫斯科"五一"国际劳动节观礼。他们在苏联与数十位艺术家见面，从雕塑、建筑到绘画，与苏联艺术家进行了广泛的交流。在参观访问的过程中，访问者注意到苏联对现代主义的批判，苏联的同人告诉中国画家，这些现代主义的艺术是"对人的不尊重"。江丰在他的《从苏联的美术建设来看"对人的关怀"》的回忆中记录说：

当载着我们参观市容的汽车，开到一座本世纪四十年代的构成主义建筑物的面前，负责介绍市容的城市建设委员会的副总工程师，下车来特地向我们批评这座建筑，称之为"对人的不尊重"。他的批评虽然如此简单，但含义却很深刻。因为这样一座用方圆构成为不规则的毫无民族特色的，而在感觉上又显得多么单薄和空虚的建筑物，决不可能引起人的好感和美感的。既不可能引起人的好感和美感，又要天天与千万人相见，这种不尊重人的不良现象，它的实质，我以为就是资产阶级的无视群众和鄙视群众的反动思想在艺术上的一种反映。[8]

尽管中国艺术家们清楚形式主义的政治问题，但是，这没有妨碍他们对艺术表现本身的敏感。蔡若虹在《访问苏联美术家的回忆录》中记录了这样一个情节：

莫却洛夫最后把我们引到他自己的工作室去，他同样地指点着墙上的画幅对我们讲解着，可是我们几个人的眼睛却不约而同地被摆在画架上的一幅油画所吸引：这是一幅尚未完成的风景画，画的是新西伯利亚的初春的原野，积雪还没有完全溶化，一棵小小的白桦树倔强地挺立在一座农舍旁边；在整个画面的非常寒冷的色调中，却出现了一块刚刚开拓出来的黑色的土地；这是黑色的天鹅绒一般的温柔的土地，它在画面上只占有一小块位置，然而它却在我们的眼前不断的舒展，仿佛要一直伸展到遥远的天际……[9]

中苏之间的艺术交流日趋频繁和紧密，中国美术家协会甚至将自己的工作计划也让苏联艺术家审阅，以期得到有经验的苏联美术家协会的支持。8月25日，苏联美术家协会组织委员会主席盖拉西莫夫致函中国美协："我们很愿意与你们交换经验。"1954

年9月30日，盖拉西莫夫访问中国。11月30日，全国美协在北京举办“苏联人民艺术家盖拉西莫夫旅行中国水彩写生观摩会”，其间，盖拉西莫夫作了题为《社会主义国家的艺术》的报告。当盖拉西莫夫即将离开中国时，他写了一篇表现出谦逊和诚实的《致中国美术家们的友谊赠言》，他回忆了1950年在莫斯科举办的中华人民共和国艺术展览会，他说：“那次的展览会上陈列了很多主题画，它使我们苏联美术家和中国美术家更加亲近了。但是，为了表示我的诚挚，我应该告诉你们，中国美术家在油画这一方面还只是迈了第一步。”他呼吁中苏两国美术家将手“紧紧地握在一起”，完成两国人民、政府和党“摆在我们面前的历史任务”[10]。

对于热衷油画的中国画家而言，1954年10月2日至12月26日，在北京苏联展览馆开馆同时举办的“苏联经济及文化建设成就展览”中的“造型艺术展览馆”给他们留下了深刻印象。在这个展出280件苏联各类美术作品的展览中，中国油画家对苏联油画的技法和灰色调的趣味感触深刻，他们第一次亲眼目睹了苏联油画。展览期间，主持造型艺术馆的苏联国立普希金造型艺术博物院院长扎莫施金，在上海、杭州、广州、武汉等地向中国画家介绍了苏联艺术的创作经验，他的数十次讲解（包括讲座）吸引了来自全国的数千位油画艺术的爱好者和画家。中国画家从他的讲解中更为充分地了解到俄罗斯和苏联的艺术。这年《美术》第11期中发表的艾中信的《苏联的油画艺术》中虽然用大量的文字叙述了真诚的生活态度和认识生活的深度的重要性，论及了苏联画家作品中“情节性”与“思想性”的特点，但是，我们从画家的文字中还是读到了画家特有的趣味焦点：“《画家群像》的青灰的色调体现了恬静的空间环境，老画家的皮肤头发被描写得十分真实，桌上的器皿以及其他杂物的质态都十分出色，画家盖拉西莫夫的色彩运用，达到了炉火纯青的境地，它充分地激起了视觉的实物感。我们在画面上看到的并不是这种颜色和那种颜色，我们难于分析这些色彩是用什么颜色成分调和起来的，我们只是真切地感觉到了它的效果。”苏联艺术启发艾中信、王子野、刘开渠、李桦、胡蛮写出了对苏联社会主义艺术给予具体分析的文章，他们的看法是，在新的历史时期，应该向苏联艺术学习，中苏之间的艺术交流开始了一个具体而产生实际成果的时期。

1949年之后，中国画家越来越难以看到欧洲的绘画作品原作，同时，在很大的程度上，任何欧洲艺术家的作品都很难摆脱“资产阶级”或者“资本主义”的色彩，[11]学习西方艺术意味着学习腐朽与没落的艺术，何况，与西方对话的大门已经关闭。正如我们在1949年之前的艺术历史中看到的，中国画家对西方艺术的系统学习和了解为时不长，战争中断了大规模的系统教育和学习。所以，尽管写实主义绘画在欧洲早已进入学院体系，战后的欧美艺术很快就要全面进入后现代主义，但对于在写实主义油画领域还没有获得充分实践的中国画家来说，这个特殊历史时期的苏联油画很自然地继续着二三十年代学习西方艺术的课程——对于那些传统主义国画家和缺乏艺术史常识的艺术官员来说，苏联油画与欧洲写实油画没有什么本质上的不同。[12]就此而言，苏联油画也成为了部分热衷西方趣味的中国画家的艺术食粮，只是他们不能像抗战前从欧洲留学归来的画家那样将这样的趣味重置明显地挂在嘴边。与“巡回画派”不同的是，写实主义在斯大林时期开始全面承担意识形态的任务，通过添加社会主义的思想与共产主义的目的，写实主义以“社会主义现实主义”

的概念重新出场，使得艺术具有了明确的"党性"原则。人的精神世界是如此难以琢磨，尽管"社会主义现实主义"让大多数艺术家绞尽脑汁，但事实上，人们在不少真诚地遵循"社会主义现实主义"的艺术家的努力中的确也看到了社会主义阵营的艺术家笔下特有的戏剧性、故事性、情节性和所谓的"思想性"。

"巡回画派"的作品是画家们经常论及的话题，但是，为了更好地创作出"社会主义现实主义"的作品，同时期的苏联艺术逐渐成为分析和学习的重点。在不少的理论文章和画家陈述实践经验的文字里，苏联油画成为理解"社会主义现实主义"若干概念的具体范例。正是在对各个与绘画实践更为接近的概念的讨论和分析中，中国画家逐渐开始掌握了一套自圆其说的"社会主义现实主义"艺术理论，他们对马克思主义文艺思想的理解没有成为他们不是右派或者资产阶级艺术家的理由。

在学习油画技法的同时，中国画家在主题性目标的基础上，从苏联画家和批评家那里获得了更为微妙的写实绘画的趣味，这个趣味没有在色彩和形式上有过分的发挥，因为像印象派及其后的欧洲现代主义在苏联是不受欢迎并且受到持久批判的，苏联艺术家发展了来自文学思想的"情节性"绘画。围绕这个"情节性"，艺术家们展开了主题性、冲突论以及戏剧性方面的讨论。

苏联同志说，从恩格斯的"除了细节的真实性之外还要表现出典型环境中的典型性格"发展而来的绘画艺术的典型问题非常重要，"作品的思想内容与表现的真实性是不能分开的"，"现实主义的艺术家应当把自己的注意力集中到最重要的必须解决的种种生活问题上去"，那种认为绘画艺术领域里不可能表现矛盾的"无冲突论"是极其有害的。涅陀希文否认了绘画与戏剧在"冲突"问题上的机械联系，他强调了绘画的意会和人物瞬间性格的充分表现，以便让观众不仅能够了解这个"人物在当时情况下的行动，而且要能使人设想出人物的行动在事件的将来进程中正是怎样"(《论绘画中的典型问题》)。在另一篇苏联作者写的文章《苏维埃情节性绘画里的冲突问题》里，作者很有耐心地将绘画的情节与文学和戏剧中的情节处理作了区分：

> 最重要的是，绘画要在形象本身的构成上含有动作、发展的可能性，要使人一望就可以想象到在所描绘的情节之前曾发生过什么事情，在这情节之后将会发生什么事情。在画中反映生活的矛盾，其可能性较大于只反映两个敌对方面的直接冲突。有时在画中并不反映某种斗争，而会使人感到有这斗争，这斗争适成为画的说明。[13]

大量关于绘画的文学性理论陈述对中国画家产生了持久的影响，并开启了他们的想象力，使他们知道在表现社会主义社会中的人物和事件的时候，如何能够表现现实的冲突而又不仅仅限于尖锐的阶级斗争，这给了多少有些困惑的中国画家发挥智慧的空间。除了列宾的《意外归来》、苏里科夫的《近卫军行刑的早晨》这些早期绘画之外，在几乎同时期的苏联情节性绘画中，约冈松的《共产党员受审》和《在老乌拉尔工厂中》、阿·列维琴与尤·屠林合作的《刚出版的车间墙报》等作品给50年代的中国画家留下深刻影响，并且在题材中被不同程度地模仿。版画家力群对1952年全苏美术展览会上受到普遍欢迎的《刚出版的车间墙报》尝试作过分析。在这件被认为是"大胆地反映了生活的真实，反映了生活的矛盾和冲突"的画里，力群与所有喜欢这件作品的观众一

样，对画中身穿红背心被批评的青年工人的神情和向他投来严厉责备目光的女友之间的情节性处理倍加赞赏。

画家受思想性的引导，对常见的、初看并不显著的问题的揭露，可以表现出真正意义上的复杂的冲突，而不是在英雄气概、宏伟壮丽的场面以及纪念碑式的构图中去寻找所谓的重大冲突。这类思想是主题性和情节性绘画经常被提示的内容，所以，"风俗画"这个概念也是学习苏联过程中经常遭遇到的词汇。人们对苏联画家C.格里戈里叶夫的《归来》中微妙的心理矛盾和情节冲突讨论不断，中国画家从作品中看到了放荡后归来的羞愧的丈夫、带有同情和怜悯心的妻子、对父亲表示不满的儿子和惊慌而好奇的女孩以及整个家庭人物群之间构成的复杂的、戏剧性的紧张关系。中国画家似乎阅读了一篇能"肯定出苏维埃人的崇高道德原则"的"绘画式的小说"。即便早年呼喊"创造我们色、线、形交错的世界"的庞薰琹，也对1954年全苏美展中的情节性绘画作了津津有味的描述：

> 画家们除了着重描写正在向共产主义迈进的苏联人民的精神面貌，但同时对于那些生活方面的不检点的行为和不正确的思想——虽然并不是普遍的现象，也一样给予揭露，加以尖锐的批评。李哈契夫尖锐地批评了酗酒的人，酒鬼红着眼睛回来了，儿子原来在看画报，现在抬起头来严肃地望着他，小女孩有些害怕，他的爱人正搬饭菜出来，看见自己的丈夫又喝醉了酒，内心感到非常痛苦，大家在想：这种事情什么时候才完啊？[14]

从文学思想中衍生的绘画思想和相关联的构图原则、人物性格刻画、情节的合理安排以及思想主题的健康和崇高性，构成了50年代中国学习苏联艺术的普遍原则、方法与途径。1955年《美术》6月号里，刊登了画家秦征对自己的《远方来客》的创作体会的文章《生活的启示》，他叙述了他是怎样从直接表现到间接提示地构思以便生动地表达社会主义建设主题的过程，叙述的方式和逻辑与《美术》5月号上苏联美术研究院副院长约冈松的《直觉与逻辑在美术创作中的作用》多少有些类似。

"马训班"

1955年2月19日，苏里柯夫美术学院教授康斯坦丁·麦法琪叶维奇·马克西莫夫作为苏联政府第一位委派到中国进行绘画教学的专家来到北京，任中央美院顾问。副院长江丰在欢迎会上说："马克西莫夫同志来到中国，使我们有机会直接地、系统地学习苏联的先进艺术经验。我们相信在马克西莫夫同志的指导下，不论在我们的美术教育事业上，或在油画师资的培养上，将会带来非常重大的、宝贵的贡献。"

马克西莫夫在中国的重要影响是他在中央美术学院举办的"油画进修班"。参加这个进修班的学员有侯一民、靳尚谊、任梦璋、王流秋、俞云阶、秦征、王德威、高虹、何孔德、谌北新、魏传义、武德祖、汪诚仪、袁浩、王恤珠等18个人，进修班班长是冯法祀。这些学员在之前已经接受过高等美术院校的专业训练，但是，苏联油画家亲临教授仍让他们激动不已。"作为马克西莫夫教授的学生，我们大家都怀着一种共同的情感——从内心深处充满着幸运和感激，并唯恐不能更好地完成学习任务而感到内心不安。"[15]马克西莫夫在不同的场合讲授了他所理解的艺术：5月12日，他在美协全国理事会第二次全体会议上发表了长篇讲话，涉

及的问题有油画的技巧，生活的真实问题，题材和形式，肖像画与风景画的特点等，7月1日，马克西莫夫在文化部组织召开的"全国素描教学座谈会"上作了关于素描原理及教学问题的报告。参加会议的50余名成员是来自全国22个院校、9个师范学院素描教研组、2个戏剧学院素描教研组和4个工学院建筑系美术教研组的教员。9月1日，马克西莫夫又在"油画教学座谈会"上作了关于油画技法和教学问题的报告。

与大多数苏联画家一样，马克西莫夫在所有的讲话和座谈会上谈到艺术问题时总会论及与"社会主义现实主义"有关联的思想倾向性问题，但是，作为油画训练班的老师，他通过讲授和示范，让中国学员对油画技法——尽管是单一的一种技法——有了充分的理解和认识。在绘画的基本方法上，他号召画家应该观察生活，他提到了让人敏感的"也就是法文所讲的'外光'"。可是，在"社会主义现实主义"思想的背景下，"外光"本身的重要性被转移到了反映在阳光下劳动的农民、架桥筑路的工人和在户外作战的士兵身上，也就是说，画家要表现的是"外光"下有思想的人，而不是承担"外光"作为没有生命的物体本身，"外光"必须服务于文学故事。不过，马克西莫夫带着极大的兴趣给中国画家讲解色彩的规律和效果：

户外光线的表现在各方面对作品都是有益的，它使作品更富有现实性。在户外作画、在阳光下作画和表现阳光是很困难的，为了学会表现光线，画家必须在这方面花费很多劳动。但这是必要的。这儿，我劝大家注意，在户外的颜色，应该非常鲜艳和响亮。冷暖调子的对比应该更加强烈。在浅色的(白色)织物上的阴影是复杂的冷调子——一直到浅蓝。而光线的调子是非常强烈的。画面上不应该有脏的浑浊的颜色，虽然使用黑颜色是完全可以的。[16]

马克西莫夫在色彩和技法上的讲授以及他在中国完成的示范作品成为中国学员真正放入记忆中的东西，尽管彻底粉碎和肃清胡风反党集团的政治运动正在各个美术院校如火如荼地进行。

当涉及风景画时，马克西莫夫将风景画是否仅仅能够成为赏心悦目的艺术而缺乏战斗性的问题转换为风景画的诗意可以唤起对祖国自然的热爱，"号召观众去跟侵犯我们自由祖国的敌人做斗争"。显然，"外光"被很严格地限制在表现思想内容的范围内，中国画家被频繁告知这些原则。冯法祀在总结一年来进修班的教学时写出的文章所使用的标题就是《要做有思想的艺术家》。学员们对自己的老师充满感激之情，他们对老师在艺术教学实践上的经验和勤奋工作留下了美好的印象。但是，在只能与苏联艺术家交流艺术的毛泽东时代，中国画家对油画艺术的认识仅仅限于写实主义的马克西莫夫以及其他苏联同志，以至当他们在70年代末期之后重新看到了来自西方各种风格艺术对年轻的中国艺术家的影响时，内心充满复杂的情绪。

1957年，"油画进修班"结束了，马克西莫夫给中国画家留下了契斯恰可夫的油画教学体系的一个总结文献，以及于5月19日开始并于6月9日结束的"苏联油画家康·麦·马克西莫夫教授习作展览"。他在《美术》1957年1月号上发表的《油画和油画教学》被大多数学习油画的中国年轻人反复阅读并对其中的文字铭记在心。油画进修班产生的创作成果成为这个时期的重要艺术文献：人们能够记住的有王流秋的《转移》、王德威的《英雄的姐妹们》、秦征的

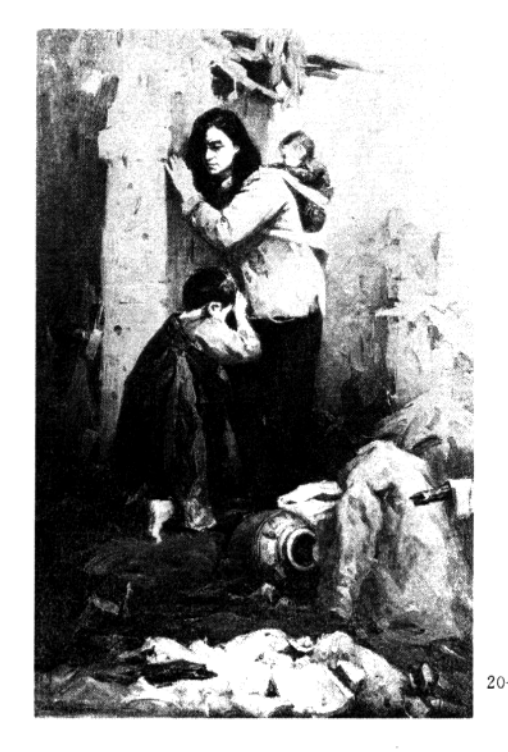
《家》、詹建俊的《起家》、谌北新的《晨》、任梦璋的《收获季节》、侯一民的《青年地下工作者》、高虹的《孤儿》、袁浩的《长江的黎明》、王恤珠的《待渡》等。在马克西莫夫离开中国之后，中国画家们完成了大量的受到苏联艺术思想和表现方法影响的作品，即使伴随着其他社会主义国家之间的交往和学习，他们也仍然热衷于苏联艺术。[17] 直至 1958 年，《美术》杂志为祝贺"1955—1957 苏联美术家作品展览会"在北京开幕时仍然使用的是"社会主义现实主义的红旗万岁"这样的标题。无论中苏高层领导人之间已经貌合神离，甚至在 1963 年之后两个国家的关系完全破裂，但在没有机会看到来自西方国家的艺术信息之前，中国画家就只能在列宾、苏里科夫、谢罗夫、列维坦、什施金、马克西莫夫等一大批俄罗斯和苏联画家的作品中寻找灵感。[18] 学习苏联油画艺术的中国画家——无论他们是在列宾美术学院学习还是接受马克西莫夫的指导——构成了从 20 世纪 50 年代到 70 年代后期之间的中国艺术历史中的重要部分，并在中国主要美术学院的教学建设中形成了程度不同的苏式教育体系。[19]



20-1 王流秋 《转移》 1957 年 油画 175×233cm



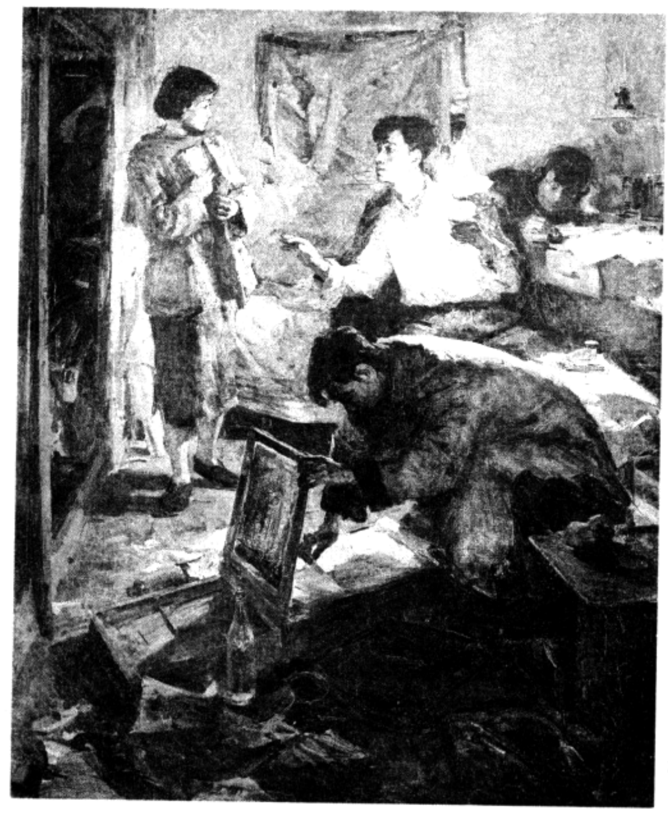
20-2 **王德威 《英雄的姐妹们》**
1957 年 油画 199×124cm



20-3 **秦征 《家》** 1957 年
油画 165×140cm



20-4　冯法祀　《刘胡兰》 1957 年　油画　228×423cm



20-5　侯一民　《青年地下工作者》
1957 年　油画　220×185cm

在1956年2月的苏共代表大会上，赫鲁晓夫谴责了对斯大林的"个人崇拜"，这个后来被认为是修正主义的立场给社会主义阵营的领导人做出了严重的提醒。事实上，在经济建设领域，中国共产党已经在逐渐修改苏联经验，中国希望走自己的发展道路，这个态度让人回想到了当初中国革命对斯大林意志的背离。在1957年11月的莫斯科会议上，毛泽东用"只要帝国主义还存在，就有发生侵略战争的土壤"去否定赫鲁晓夫"和平力量已经大大成长，已经有实际可能来防止战争"的断言。尽管中苏两党内部已经因种种问题暴露出了意识形态上的矛盾，但这没有影响之前制定的文化艺术交流项目的继续进行。[20] 为了配合"庆祝伟大十月社会主义革命四十周年"，1957年11月号的《美术》发表了编辑部的文章《向先进的苏联美术学习》，文章强调："苏联美术对中国美术的积极影响是极其深远的。……全国解放之后，两国美术家有了广泛的接触，工作上有了亲密的合作，苏联美术的复制品以至原作来到中国，许多有关创作的苏联美术理论也大量翻译出来，为中国美术家向苏联学习提供了空前未有的有利条件。中国美术家分明懂得，为了前进，必须向先进的苏联学习。"在11月13日上海美术展览馆举行的"苏联造型艺术座谈会"上，那些曾经熟悉欧洲艺术传统的艺术家也纷纷发言，承认"苏联社会主义现实主义的艺术对我国艺术成长的影响最为深厚，苏联造型艺术的方向也就是我们所应努力的方向。"杨可扬用"以苏联的火煮自己的肉"来表述"用无产阶级的思想教育我国人民"的观点；曾经参与过《列宁宣布苏维埃政权成立》、《科学院主席团会议》等油画修补工作的颜文樑认为苏联画家在表现方法上"富有独创性"；张充仁说从苏联雕塑家托姆斯基的高尔基像上"甚至可以感觉到鼻骨的软硬、皮肤的松紧、肌肉的弹力"。在他们看来，所有这些都成为学习苏联的理由。[21]

向"两结合"的过渡

1956年4月，毛泽东作了"论十大关系"的讲话，其中关于经济方面的论述，已经表明了对苏联模式的修改；在1958年3月的成都会议上，毛泽东告诫党内同志，"硬搬苏联的规章制度就是缺乏独创精神"。毛泽东在谈到搜集民间诗歌问题时表达了对古典与民歌结合的看法。这里的"古典"与欧洲艺术的概念无关，不过是在对传统经典诗词概括时使用了一个文学艺术界经常使用的词汇。细心的人会发现，无论是"古典"还是"民歌"都与西方或者苏联没有关系，毛泽东希望形式是民族的，而内容应该是现实主义与浪漫主义的"对立统一"。5月，毛泽东在八大二次会议上进一步表述了这样一个思想：无产阶级的文学艺术应采用革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法。

对于延安时期的艺术家来说，1938年4月28日毛泽东在鲁迅艺术学院上的讲话已经清楚表明了他的文艺立场和方法：

> 我们主张艺术上的现实主义，但这不是那种一味模仿自然的流水账式的"写实"主义者，因为艺术不能只是自然的简单再现。至于艺术上的浪漫主义，并不是完全没有道理的。它有各种不同的情况，有积极的、革命的浪漫主义，也有消极的、复古的浪漫主义。有些人每每望文生义，鄙视浪漫主义，以为浪漫主义就是风花雪月哥哥妹妹的东西。殊不知积极浪漫主义的主要精神是不满现状，用一种革命的热情憧憬将来，这两

种思潮在历史上曾发生过进步作用。[22]

早在1939年鲁迅艺术学院成立一周年的时候，毛泽东为学院的纪念活动题词时干脆就写下了这样的词句：“抗日的现实主义，革命的浪漫主义。”[23]尽管以后周扬提示说，五四开始的新文艺运动就是朝着“社会主义现实主义”方向迈进的，并且认定鲁迅是这个运动的旗手，但是，在1956年经过毛泽东审定的陆定一讲话《百花齐放，百家争鸣》中表达了对“社会主义现实主义”唯一性的否定：

社会主义现实主义，我们认为是最好的创作方法，但并不是唯一的创作方法：在为工农兵服务的前提下，任何作家可以用任何自己认为最好的方法来创作，互相竞赛。[24]

作为一个外来词，“浪漫”被用于20世纪的文学艺术中，它的主要含义其实是“非理性”，这意味着对复杂的人性的关怀。当它与“革命”结合起来的时候，其含义被局限于“理想”，在“社会主义现实主义”的解释中，这个理想显然是可以实现的目标。于是，“浪漫”的其他特征——自由性、灰色的情绪、甚至非健康的意识，就成为必须消灭的资产阶级的东西。这个时候，“大跃进”被认为是社会主义革命的理想，热情的、积极的、健康的以及美的内容被认为是革命的现实主义的“浪漫主义”内容。

毛泽东熟悉中国传统文学，他知道所谓“神韵”之类的东西是满足人性的东西，可是，使用传统的批评用语似乎不太适当，他熟悉“五四”时期以来的术语，因此，用“革命的浪漫主义”来表述一种新的时代精神也许是一个更为符合理想目标的词汇。他于1958年3月22日在成都会议上强调了形式的民族化，以及内容上的“现实主义和浪漫主义的对立统一”。在这年发表在《红旗》杂志第1期里的《新民歌开拓了诗歌的新道路》里，周扬将毛泽东这个针对不能继续沿用苏联经验的新表述进行了阐释：他要人们相信，毛泽东的“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”是“对全部文学历史的经验的科学概括”，并且应该成为“全体文艺工作者共同奋斗的方向”。

中国不少知识分子具有通过文字来调适思想和观念内涵的本事，当他们得知艺术官僚的告诫时，很轻易地就将其放在了习惯的概念中去理解。郭沫若非常聪明地引申说：“马克思列宁主义为浪漫主义提供了理想，对现实主义赋予了灵魂，这便成为我们今天所需要的革命的浪漫主义和革命的现实主义，或者说这两者的适当的结合——社会主义现实主义。”[25]茅盾的辨析是：“在一个具有马列主义世界观的作家或艺术家的艺术实践中，现实主义和革命浪漫主义的结合，是到达社会主义现实主义的道路。”[26]苏联的“社会主义现实主义”就这样很自然地滑向了属于延安传统的“革命的现实主义”和“革命的浪漫主义”相结合的概念上。[27]

被概括为“两结合”的创作方法仅仅是一种理论上的表述，在实际的艺术现象中究竟应该怎样的对应，事实上需要有权力的艺术官员来确定。正如蔡若虹在1960年的中国美术家协会第二次会员代表大会上总结1958年大跃进期间的工农兵群众美术创作活动时使用的令人不可思议的表述：“群众美术朴实地表现了共产主义的崇高理想和革命热情，具有强烈的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的精神。”[28]当我们检查这个时期的工农兵艺术时，苏联的社会主义现实主义在技术上的要求几乎荡然无存。然而，无论是徐悲鸿学派的画家还是新近向苏联学习的年轻画家，都高度重视实现“社会主义现实主义”所必要的素描基础和写实技

法，在这里，五四时期的“科学”概念仍然起着些许作用。[29]

事实上，我们很难将1949年直至1966年的艺术思想资源在时间上作简单的划分，不同的时期有对“五四”的“科学主义”的“写实”态度（欧洲的学院化）、延安艺术（民间化），以及对苏联社会主义现实主义（苏联的学院化）不同程度的呼应，复杂的政治与心理现实提醒我们对这个历史时期不能作过分概念化的观察。部分艺术家在“五四”时期之后培养的“写实”习惯经过延安空气的过滤而受到严重减弱，不过，在他们基本的绘画信念中仍然保留着欧洲艺术学院派的趣味，延安艺术家的心理重点在于对政治与革命目标的追求，以至在对民间艺术的学习中缺乏风格化的心理准备，而仅仅是一种满足当地农民与士兵能够看懂的朴实心态。当苏联成为学习的楷模的时候，社会主义现实主义的概念很自然地成为前面两种历史心理的叠加，它们共同的特点是对写实主义不由分说的认可，尽管在1956年之前的写实主义作品总是经常出现毛毛糙糙的效果。期间，“科学”、“大众”、“民间”、“传统”、“现实主义”、“浪漫主义”这些概念在不同的时间和情境中交替出现并被滥用，代表着不同的含义，其中不乏政治上的策略。事实上，它们的含义被普遍用于来自民间和传统的年画、精英主义的国画，以及来自西方的油画和雕塑。50年代，中国艺术家在社会主义思想阵营的艺术家那里虽然得到了关于“现实主义”概念更为宽泛的解释，然而，政治现实决定了，不是苏联就是毛泽东的解释才能影响中国画家艺术创作的思想。[30]

历史画

无论如何，在苏联影响下的社会主义建设不可避免地导致人们对苏联概念的兴趣和使用，所以，在1953年后，苏联模式中的“正规化”特征不仅适合体制建设的需要，同时也满足了那些希望在西方艺术的技法上继续获得知识和训练的艺术家的胃口。

中国画家对俄罗斯绘画的认识始于与写实主义的形象再现有关的“巡回画派”。1949年之后，大多数画家用写实主义的方法去表现现实，表现革命历史、革命英雄以及中共领导人的丰功伟绩。在党的文艺领导人看来，与其他画种比较，具有充分造型能力和再现功能的写实主义最适合对历史的记载，而对于那些熟悉欧洲艺术历史的领导人来说，用写实手法完成的欧洲古典主义历史画正承担着类似的功能——尽管拿破仑不属于无产阶级。

在写实画家中，对历史画的迷恋最早开始于徐悲鸿。在国民党大势已去的时候，1949年4月，徐悲鸿向新政权提出了一个让人联想到古希腊或欧洲古典主义艺术的建议：

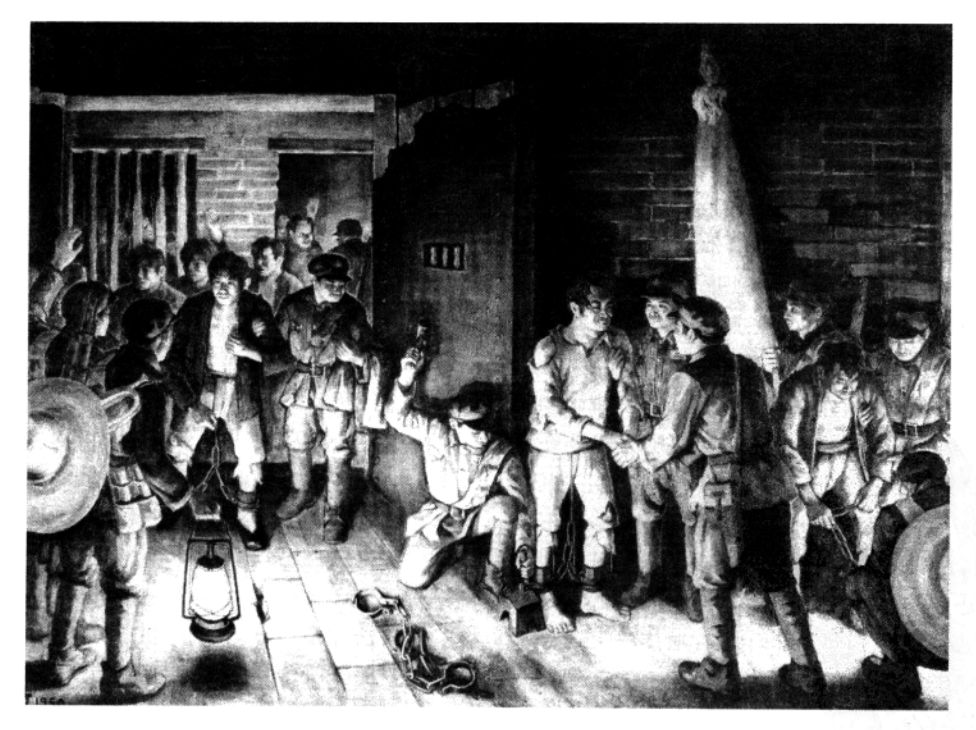
> 吾今欲向人民政府郑重提一建议，即在人民政府之下各项工作之英雄（如炼钢英雄或织布英雄以及军队中之战斗英雄等），均得请求政府指定雕刻家或画家，描绘其像与事迹，陈列于公共场所，以资表扬与鼓舞；久之此类名贵作品，成为反映此伟大时代之重要文献，必可与古希腊所遗留至今日之当日各邦比武胜利之武士争光。[31]

这时，徐悲鸿已经非常熟悉毛泽东“艺术为人民服务”的“珍贵指示”，他把即将到来的时代理解为已经实现了社会主义的苏联。不过，毛泽东在进入北平之后是以将“一千八百四十年来”“为了反对内外敌人，争取民族独立和人民自由幸福，在历次斗争中牺牲的人民英雄们”归纳为单一主体的人

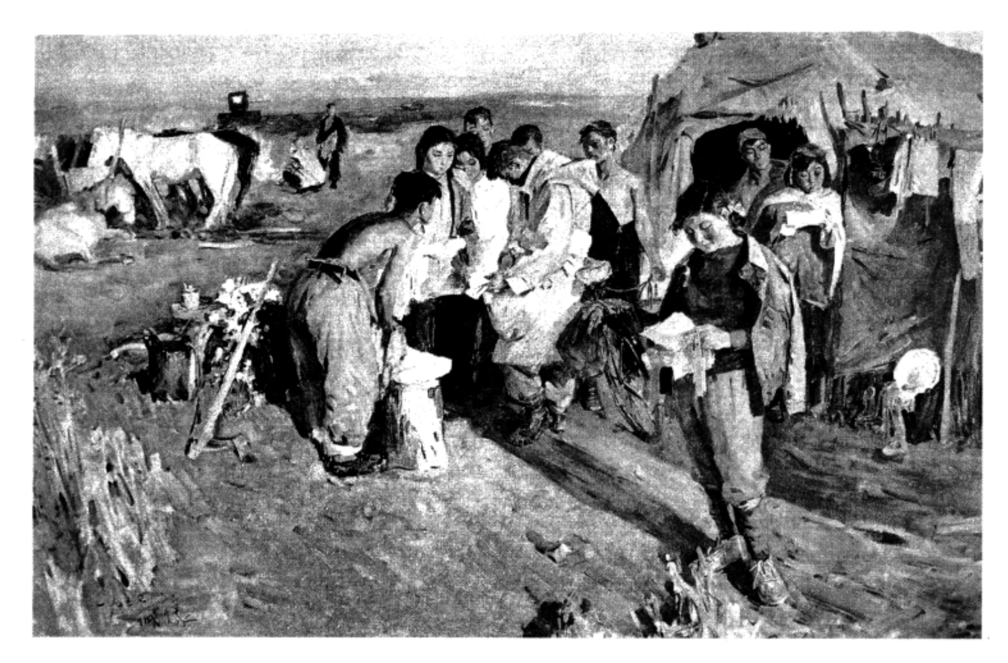
民英雄纪念碑给予回应的。1949 年 9 月 30 日，中国人民政治协商会议第一届全体会议决议兴建人民英雄纪念碑。

1950 年 1 月 17 日，南京成立了革命历史画创作委员会。几个月后，中央美院的老师们就完成了文化部下达的绘制革命历史画的任务：徐悲鸿的《人民慰问红军》(1950)，王式廓的《参军》(1950)，冯法祀的《越过夹金山》(1950)，董希文的《抢渡大渡河》，艾中信的《1920 年毛主席组织马克思小组》(1950)，夏同光的《南昌起义》(1950)，胡一川的《开镣》(1950)，周令钊的《鸦片战争》等。1951 年，革命历史博物馆组织了最初的历史画创作，由此出现了共和国初期革命历史题材的油画。这些历史画除了其题材上对于新政权的必要性，以便让人们了解中国共产党的革命历史外，多少是没有顾及到绘画技术的。罗工柳回忆到：

> 1951 年革命博物馆第一次组织历史画创作，列出了创作提纲，负责创作的彦涵指定我画《整风报告》，而且要我画油画。我说：“我是搞版画的，油画我画不了。”他说：“不行，古元和你都要画油画。”我想《整风报告》是开会，怎么画呀！我就有点想打退堂鼓，我说：“我有个《地道战》的稿子，提纲里没有，我想画这张，《整风报告》就不画了。”结果，他请示领导回来说：“《地道战》很好，抗日战争的作品太少，但《整风报告》还要你画。周扬说了，罗工柳是参加了整风的，他不画，找一个没有参加过整风的怎么画得好？”这样一说，原来是一张任务变成两张了。当时徐悲鸿、吴作人等都是每人画一张，时间很短，画一张已经很不容易了。[32]



20-6 胡一川 《开镣》 1950 年 油画 190×250cm



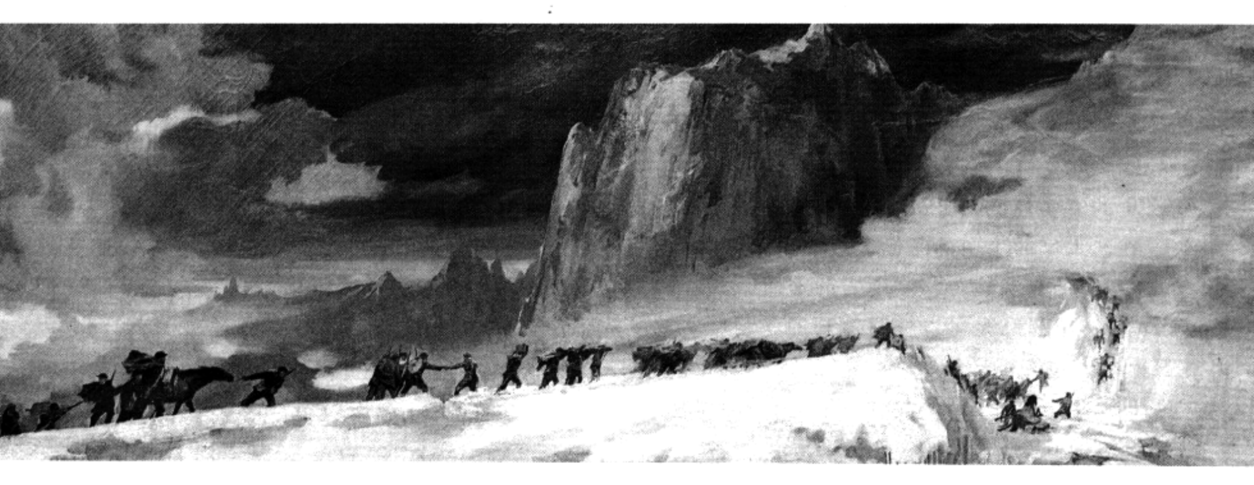
20-7 汪诚一 《家信》 1955年 油画 122×200cm

至少在马克西莫夫到中国举办油画训练班之前，中国画家在油画上的技法是被苏联专家礼貌地给予了批评的。1955年5月12日，马克西莫夫在中国美协全国理事会第二次全体会议上的讲话中说到中国油画的技术问题，他认为中国油画家对掌握油画材料方面表现出胆怯，"非常简单地在画布上涂颜色，画出来的东西没有新鲜的感觉和色彩的感觉，作品的调子显得灰暗，颜色很脏，显然，油画作品还缺少经验，用油画颜色作画的方法还没有掌握"[33]。扎莫施金在看了"第二届全国美术展览会"后写道："其中有一些作品的素描较差，油画的造型不结实，色彩处理呆滞而缺乏表现力，有一些油画使人觉得简单地'涂'的成分要比'画'的成分多，由于油画家们在油画技法上的经验还不多，在色彩处理上往往还不能达到统一和丰富的效果。"[34]

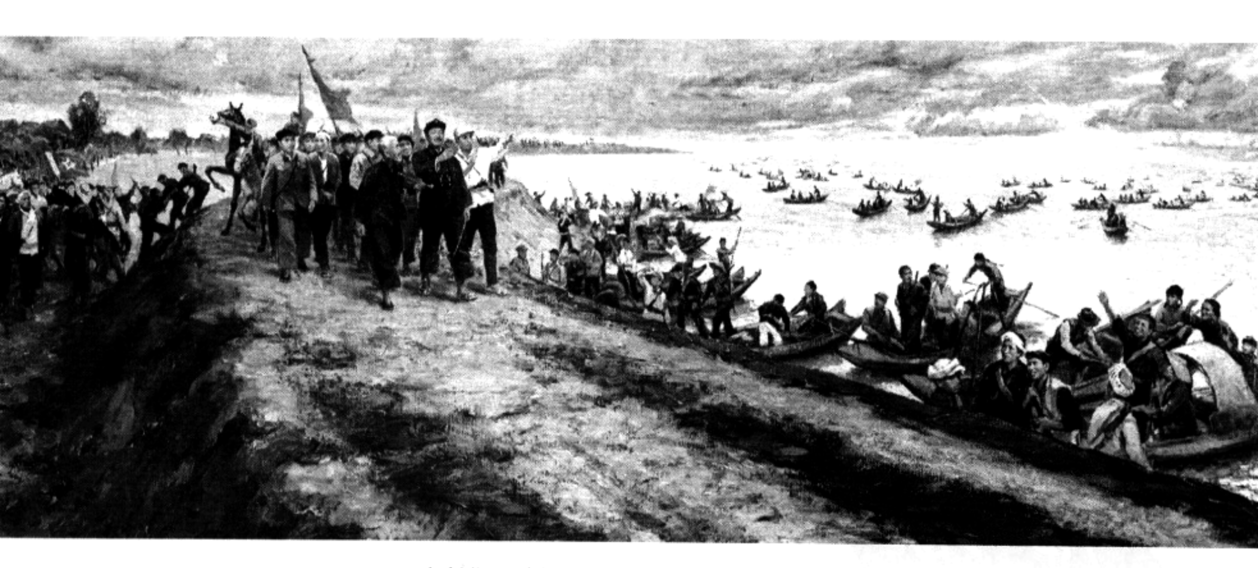
但无论如何，这是一个急切地需要歌颂新政权和革命历史的时代，所有力量都被动员起来。这样，对中共革命历史的表现完全不局限于材料和种类，油画（1951年罗工柳的《地道战》、1953年董希文的《开国大典》、1959年詹建俊的《狼牙山五壮士》、1961年侯一民的《刘少奇同志与安源矿工》、1961年艾中信的《夜渡黄河》、1963年何孔德的《出击之前》）、雕塑（1950年王朝闻的《刘胡兰》、1957年潘鹤的《艰苦岁月》）、1957年国画（王盛烈的《八女投江》、1961年石鲁的《在南泥湾途中》）、版画（1957年古元的《刘志丹和赤卫军》）都成为再现中共丰功伟绩的工具。

1957年在北京劳动人民文化宫举行了"中国人民解放军建军三十周年纪念美术展览"，展出了420件各种形式的作品。解放军总政治部是这个历史画生产的组织者，参加展览的400多位画家在18个月内就完成了关于中国共产党领导武装斗争的历史的绘画。在这次展览上，观众看到了王式廓的

《井冈山会师》、宗其香的《强渡大渡河》、高虹的《毛主席在陕北》、吕斯百的《瓦子街战斗》、艾中信的《红军过雪山》、董希文的《红军不怕远征难》、恽圻苍的《贺龙在洪湖》、杨建侯的《解放南京》、侯一民的《跨过鸭绿江》、冯法祀的《刘胡兰》等。



20-8 艾中信 《红军过雪山》 1957 年 油画 100×275cm



20-9 恽圻苍 《洪湖黎明》 1957 年 油画 102×240cm

党规定了历史画的任务，但是，历史画在艺术理论上的阐释基础正是来自苏联的社会主义现实主义。蔡仪在一篇题为《斯大林同志昭示我们前进的道路》里说：

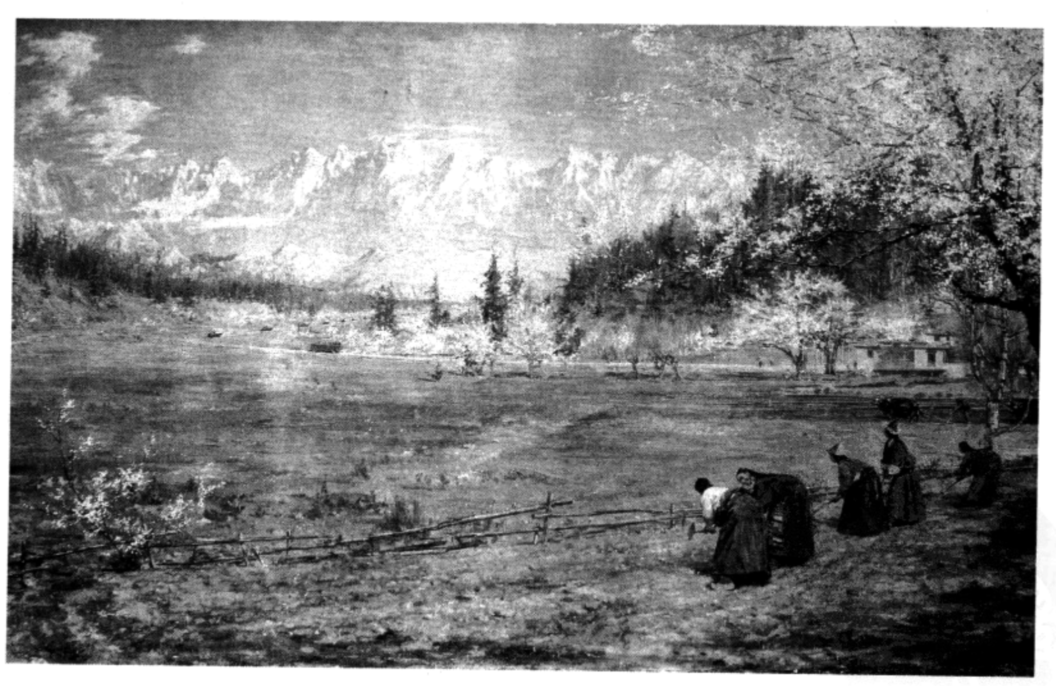
社会主义现实主义，既要描写现实的真实，也要以社会主义精神教育人民，而且两者是要结合的，不可分割的。因此重视以社会主义精神教育人民的任务是应该的，如果不

结合描写现实的真实性，历史的具体性，就会使我们的作品成为标语口号的图解。重视描写现实的真实性是应该的，如果没有结合以社会主义教育人民的任务，所描写的就会只是现实的现象，只是表面的意义，没有深入现实的本质，也就没有深刻的思想性。[35]

蔡仪似乎是在用辩证法的观点解释历史的真实性的概念，可是，当分析的尺度不在艺术家的手中的时候，"现实的真实性"与"历史的真实性"或者"现实的本质"以及"深刻的思想性"是可以任意解释的。董希文的《开国大典》(1953)将艺术的真实性与历史的真实性问题作了戏剧性的解释。当中共中央于1954年12月对高岗、饶漱石分裂中央的阴谋进行揭露之后，画家按照要求，涂掉了高岗的形象，一个政治上的分裂分子虽然在历史现实中出席了历史的庄严时刻，即具有"现实的真实性"，但是将其从画中抹去表明了革命的纯洁性，这可以被理解为表现了"现实的本质"；可是在"文化大革命"爆发之后，刘少奇被认为是人民的"叛徒"，这个权力地位曾仅次于毛泽东的政治领袖同样不符合历史"本质的真实"而被董必武的形象所替代；再之后，林伯渠——一个有深厚资历的中共政治局委员——的形象被要求取消。之后的情况是，画家董希文于1971年被诊断身患癌症不能继续作画，他的修改工作被靳尚谊接替，后者干脆重新绘制了这件作品。靳尚谊为适应政治任务的需要，反反复复在临摹的作品上更换头像，在"文化大革命"结束之后，刘少奇的形象又戏剧性地回到了画中。[36]这个时期，"历史的真实"就是画家被告知认定的真实，画家一开始就应该有思想准备，这个真实是随着政治斗争的变化不断改变的。1955年5月，董希文、关夫生、刘仑甚至用了6个月的时间沿红军长征的路线写生，以便有一个对"历史的真实"的认识，他们头脑中已经有了"千难万险"的故事，现在就是到历史的现场去寻找对应的场景。[37]尽管董希文亲眼看到了革命先驱们的客观困难——这应该是蔡仪所说的"现实的真实"，但是，他没有画出比《开国大典》更具有象征性的历史画来。20世纪40年代，董希文对少数民族地区的色彩和阳光充满兴趣，他的实验被看成是油画民族化的范例。新中国成立之后，毛泽东在天安门城楼上宣布中国人民站立起来了的声音具有激动人心的象征性，在画家看来，这是一个伟大的时代，站在城楼上的那些党的领导人无疑是创造历史的英雄，他们的形象被记录在这件色彩明媚、并不强调空间明暗关系以至多少具有装饰效果的画面里。也许新年画运动中的喜庆的气氛也感染了画家，这幅画的确让人有节日的感觉。董希文自己也说过："在带有装饰性处理的《开国大典》这幅画里，尽力想做到富丽堂皇，把风和日丽的日子里的一个庄严而热烈的场面描写出来。"[38]尽管"富丽堂皇"、"风和日丽"不难表现，但是究竟历史上的哪些人物可以被正面地描绘在作品里始终是画家面临的困惑与难题。1954年，董希文完成了他的风情作品《春到西藏》，尽管这幅画的主题仍然与建设和民族解放有关，但是，画家的目的显然是想表现自然的清新与美。土地、杏花和天空构成的世界充满生机，在精神上，这件作品与这个时候人们的内心向往是吻合的。马克西莫夫赞誉这幅画："……带来了无限的温暖，明朗的阳光；画家成功地表现了开发大自然的愉快，盛开的桃花画得也非常成功，这桃花和远处的雪山对比之下显得更鲜艳，使人感到温暖。"[39]显然，作为审美的作品，《春到西藏》构成了油画中国化实验过程中的一个范例。

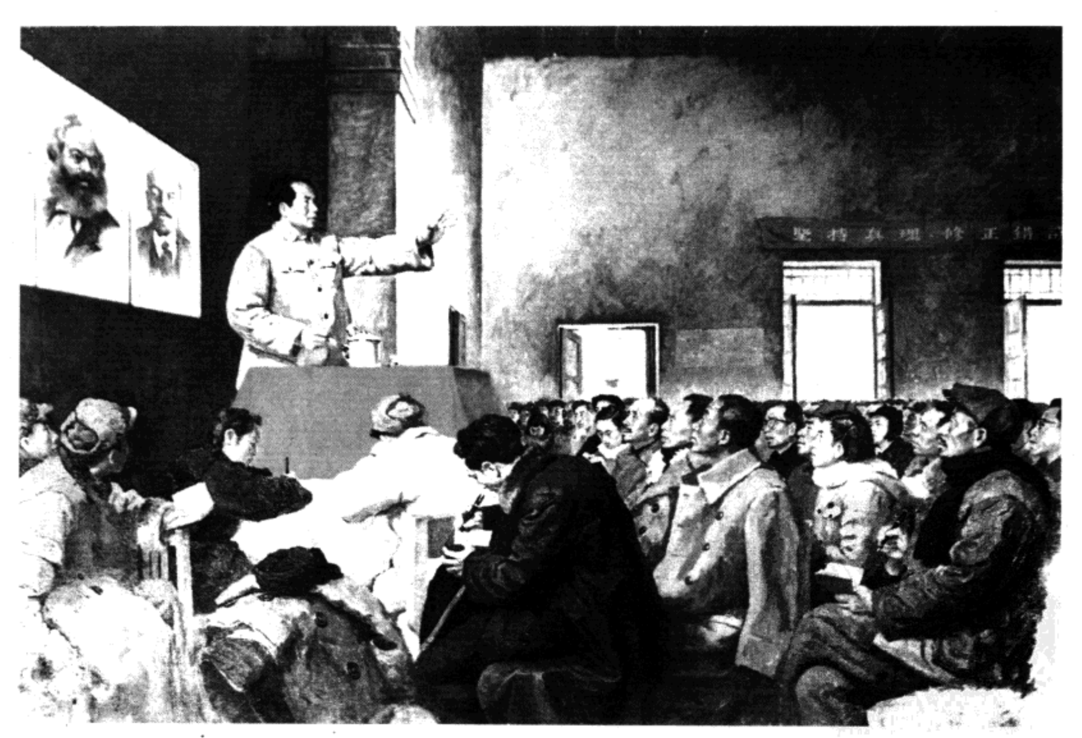


20-10 董希文 《开国大典》 1953年 油画 230×405cm



20-11 董希文 《春到西藏》 1954年 油画 153×234cm

对历史画理论基础的解释从来就没有停止过，苏联的概念随着苏联形象的暗淡被毛泽东的文艺概念所替代之后，批评家很快换用了新的叙述：“作者通过艺术反映现实时，必须要表现他对现实的立场和观点，是唯心的，是反动的，还是进步的。批判的现实主义和积极的浪漫主义创作方法的哲学基础是唯物主义，革命现实主义和革命浪漫主义结合的创作方法的哲学思想基础就更进了一步，是辩证唯物主义。”[40]可是，对“反动”与“进步”的区分不在于艺术家的画笔，甚至不在指导画笔的思想，因为他们事先无法确定党内政治斗争的复杂性和变异。革命现象与革命精神给予了艺术家表现的空间，在这个空间里，现象的真实细节被否定。例如罗工柳的《地道战》中的地道本应该是“潮湿而阴暗的，但作者却把它描绘得温暖而明亮”；潘鹤的《艰苦岁月》中人物的衣饰“可能衣履破旧”，可是在形象塑造上，雕塑家希望表现的是“革命的乐观主义精神”，而这种精神被认为包含着对未来和理想的确认，是与消极的浪漫主义所具有的悲观与灰色的情绪正好相反的精神，雕塑家甚至希望将自己阅读《星星之火，可以燎原》中关于革命高潮即将来临的憧憬投射在雕塑人物上，他希望“加强他对未来幸福的憧憬，希望也能感染观众共有向往理想的未来的感情”[41]。因此，这样的表现被认为是革命现实主义和革命浪漫主义的结合。[42]



20-12 罗工柳 《毛主席在延安干部会议上作整风报告》 1951年 油画 164×236cm



20-13 罗工柳 《地道战》 1951年 油画

从新中国一成立，画家们就对什么是历史画进行思考，各种会议为他们提供了对理论问题进行交流的机会，不过，任何概念的运用与领导所给予的指示是否吻合是所有的画家都难以把握的，这个时候，只有政治立场被认为是不容讨论的。全国美协于1961年6月2日至7月10日在北京召开了三次“革命历史画创作座谈会”，会上画家们首先被要求明确自己的“立场”。可是，什么是“史实”？对“史实”的正确理解究竟是什么意思？如果艺术家被告知必须按照文件和领导的指示完成对历史的表现，而不是按照自己对历史的理解进行创作，这样的历史画是否是反历史的？大多数参与历史画制作的画家如罗工柳、董希文、艾中信、侯一民、林岗、王恤珠、鲍加、詹建俊、靳尚谊、秦陵、肖峰、全山石等都参与过讨论，但是他们的历史画是否符合历史的真实性是不容他们自己来判断的，事实上，所有关于革命与历史的讨论——无论使用艺术理论的术语或是审美的概念——都是一种政治立场上的检验，而这个立场也从来是随着党内政治斗争而发生改变的。

从1957年“中国人民解放军建军三十周年纪念美术展览”到1962年“第三届全国美展”——1961年中国革命博物馆再次组

织革命历史画创作，反映革命历史题材的绘画不断出现，他们多少倾向于表现中共领袖人物，但同时也表现革命和历史时期的英雄事迹：黎冰鸿的《南昌起义》(1958)、罗工柳的《毛泽东同志在井冈山上》(1959)、王征骅的《武昌起义》(1959)、蔡亮的《延安火炬》(1959)、詹建俊的《狼牙山五壮士》(1959)、侯一民的《刘少奇同志与安源矿工》(1960)、全山石的《英勇不屈》(1961)、靳尚谊的《毛主席在十二月会议上》(1961)、林岗的《狱中斗争》(1961)、艾中信的《夜渡黄河》(1961)、鲍加和张法根的《淮海大捷》(1961)、王恤珠的《金田起义》(1961)等成为这个时期重要的历史绘画文献。随着写实油画技法的提高，中国画家渐渐能够控制住油画材料的特性，已经表现出了写实油画的笔触与色彩上娴熟的趣味。在1963年的中央美院“油画研究班毕业创作展览”上的作品表现出画家对历史富于文学性的表现和构图形式上的突破，在粗糙而吃力的形象描绘的时期过去之后，画家开始小心翼翼地在构图、色彩以及趣味上尝试花样：钟涵的《延河边上》将毛泽东与农民放在一个尽可能平等的位置上，背对着观众朝金黄色的宝塔山走去——一个温馨、富于人情味而不失政治含义的文学描述；柳青的《三千里江山》将战争中朝鲜妇女的造型诗意化了，画家谨慎地讲究了构图的形式；闻立鹏的《英特纳雄耐尔就一定要实现》通过厚重而具有象征性的构图来表达他理解的庄严和激昂。



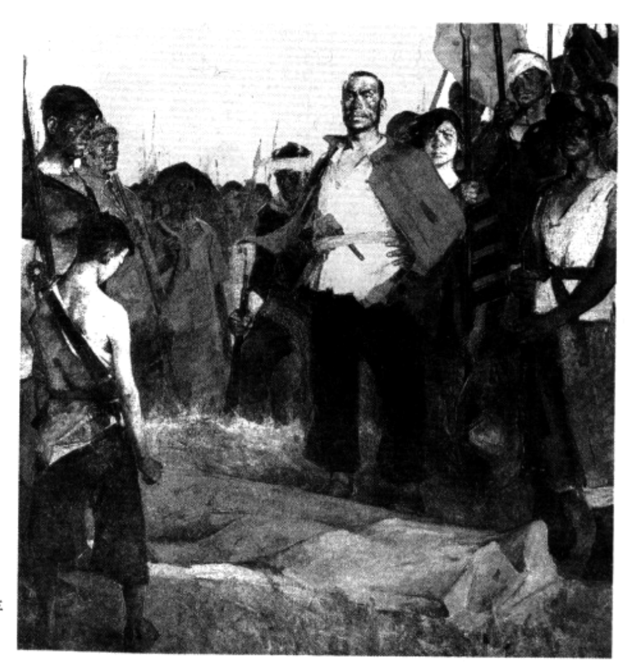
20-14 黎冰鸿 《南昌起义》 1959年 油画



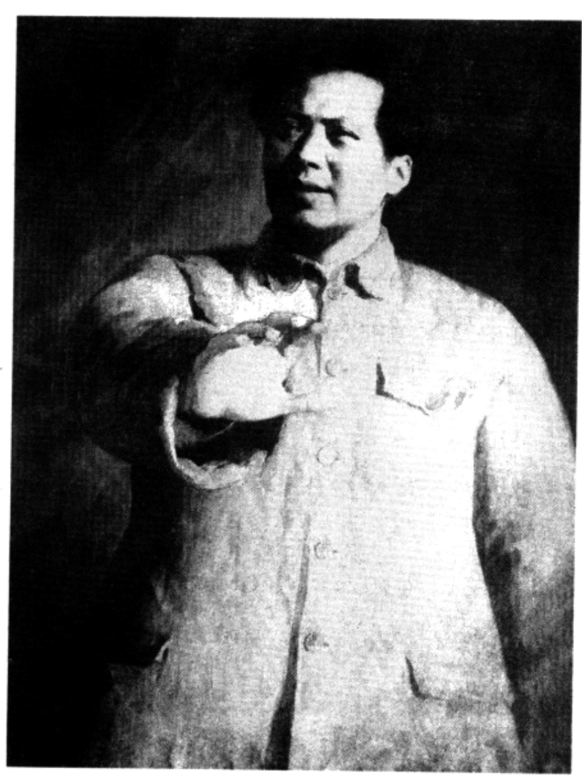
20-15 詹建俊 《狼牙山五壮士》 1959年 油画 185×200cm



20-16 蔡亮 《借宿》 1962年西安 亚麻布油画 130×200cm 中国美术馆藏



20-17 全山石 《英勇不屈》 1961 年
布上油画 233×127cm



20-18 靳尚谊 《十二月会议》 1961 年
油画 155×140cm



20-19 林岗 《狱中斗争》 1959年 油画



20-20 钟涵 《延河边上》 1963年 油画 180×360cm

靳尚谊(1934—)在谈到他创作《毛主席在十二月会议上》时叙述了他在绘制过程中遇到的问题，他在表现领袖的"平易近人和英明、果断、有预见性"之间产生困惑：

我画了两张不同的构图，一种是根据手势向前推的动作，另一种是画成比较含蓄一些的动作，即准备推向前去的动作，想借以表现亲切和果断有力兼有的感觉。比较的结果，第二个构图很不成功。草图中的形象，英明、果断富有预见性的伟大气魄被明显减弱了，却凭空添了文弱沉静的感觉。这和主题所要求的就有很大的距离。从此，我还是用了向前推的动作。[43]

在靳尚谊看来，领袖的特征构成了这件历史肖像画的主要精神，因此，像钟涵那样的题材所具有的以"亲切"和"平易近人"为基点的思路就是不合适的。的确，对历史与问题的理解不是没有一丝个人的空间，虽然《延河边上》的作者钟涵知道创作革命历史画是"一个严肃的政治责任"，但是，他依据主题的需要所进行的构思、构图以及色彩上仍然流露出了一种温暖的情绪，他希望表现领袖的平易近人，与普通的老贫农的"亲密无间"。在创作体会的文字里，画家不时流露出在文学性和情感趣味上的个人理解。[44]

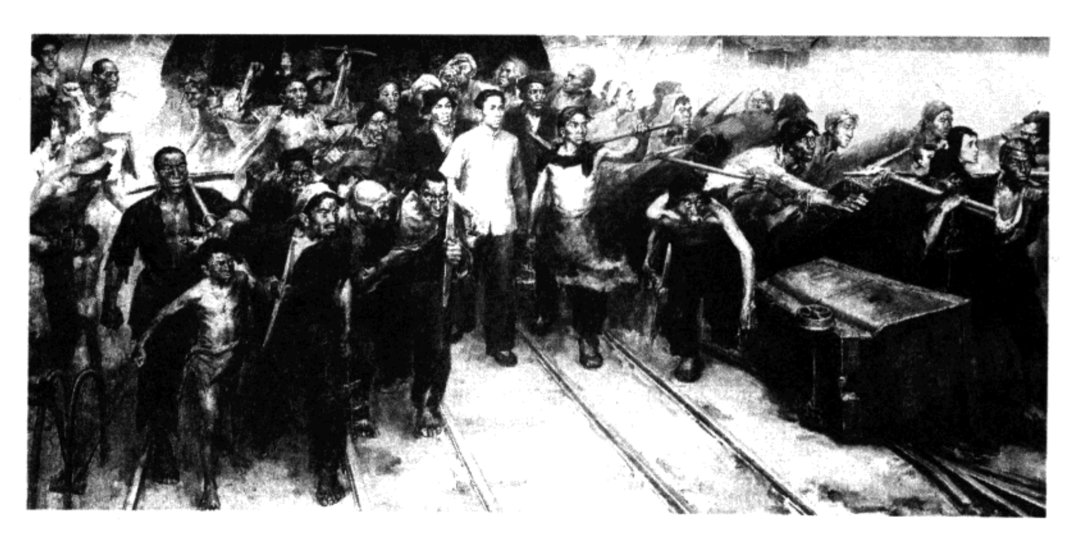
侯一民(1930—)的《刘少奇同志与安源矿工》同样是一个涉及历史真实、表现真实问题的例子。侯一民在创作这幅历史绘画的时候，相信刘少奇是革命的领袖人物之一，画家带着"歌颂英雄，再现这光辉的历史面貌的强烈愿望"进行了这幅画的创作。画家希望表现真实的历史人物，但又想要人们能够清楚地识别刘少奇同志，所以他在人物的青年形象和今天的模样之间调适；要表现矿工的苦难与奴隶般的生活，但画家非常担心："假如自然主义地对待生活现象，目的不明地渲染面黄肌瘦的一面，就必然会出现很坏的结果。把人物画得愁眉苦脸、阴森可怕，比如，全部裸体、黑得只露白眼白牙，甚至身上流脓流血……如果用这些生活真实现象的逼真描写，淹没了革命斗志的表现，其结果只能是歪曲英雄形象。"[45] 所有的历史画家都在各种被规定了的写实主义创作方法和思想中绞尽脑汁，以表现既有革命，也有温情；既是伟大的，也有亲切的；既是崇高的，也是普通的；既是政治的，也是艺术的。可是，无论画家怎样的小心翼翼，他的画仍然因刘少奇的倒台而成为反动的作品。



20-21 闻立鹏 《英特纳雄耐尔就一定要实现》 1963年 油画

历史画在题材方面限于中共革命历史和中共对过去历史的评价上，农民战争成为历史画的主题一定与中共对历史上农民战争性质的评价有关。当党内政治斗争发生权力变更的时候，对历史——无论是中共历史还是农民暴动的历史——的解释就会发生变化，许多表现历史上农民起义的历史

画，不过是“人民，只有人民才是推动历史的真正动力”或者中国历史就是农民战争的历史的形象陈述，尽管画家有时会将个人趣味放入其中。



20-22 侯一民 《刘少奇与安源矿工》 1960 年 油画 160×322cm



20-23 周令钊 《五四运动》 1959 年 油画



20-24 王式廓 《血衣》 1959 年 素描 192×345cm



20-25 蔡亮 《贫农的儿子》 1964 年 油画 194×165cm



20-26　蔡亮　《延安火炬》　1959年　油画　32.7×43.5cm

雕塑

新政权的巩固和新中国的建设要求有更多具有宣传作用的公共艺术，具有持久性的雕塑显然是一个重要的艺术形式。大型纪念性建筑在各个城市兴建，很自然地，雕塑将依附其上，构成新的社会环境。城市纪念性雕塑的普及同样是学习苏联的结果。

正如徐悲鸿主动建议的那样，战斗英雄、劳动模范、革命领袖应该并且事实上已经成为雕塑的基本主题，同时也伴随着建设、土改、世界和平、人民大团结以及革命历史的内容。1950年举行了全国英模大会，徐悲鸿邀请部队战士与劳动模范人物到中央美院做新的人物形象的模特儿。很容易想象，新的内容与表现对象要求雕塑家们沿着苏联雕塑家例如薇·拉·穆希娜和因斯夫·契诃夫的“社会主义现实主义”的路径进行雕塑制作。同时，正如油画的情况一样，在1952年被派往苏联（莫斯科和列宁格勒）学习雕塑的学生不可避免并且也主动地要求学习苏联的艺术经验。人民看不到西方的现代主义，艺术家似乎也没有表现出放弃现代主义之后的极端痛苦，他们热爱新的祖国，他们自愿接受再现的美学，尽管他们有可能对形式的单一产生困惑。

于1949年9月30日决定在天安门广场竖立的纪念碑，是于1952年8月1日开始正式动工的。参与纪念碑兴建委员会的包括全国政协、解放军总政治部、北京市人民政府等17个单位的代表，直接负责人是当时的北京市市长彭真，另外两位负责人是学者郑振铎与梁思成。对于历史，中国共产党安排了延安的革命历史学家范文澜作为领头人的历史研究小组；雕塑创作的领导是杭州市副市长、中央美院华东分院副院长、雕塑家刘开渠。参与了雕塑设计工作的有刘开渠、滑田友、王临乙、萧传玖、张松鹤、曾竹韶、傅天仇，他们用了4年时间完成了纪念碑座上的浮雕《焚烧鸦片烟》、《金田起义》、《武昌起义》、《五四爱国运动》、《五卅运动》、《八一南昌起义》、《胜利渡长江》、《解放全中国》。1958年5月1日，人民英雄纪念碑落成揭幕。7年时间完成的包括4个面、高1.8米、总长39.6米的浮雕是对革命历史所作的简洁而具象征性的记录。毛泽东为纪念碑题写了“人民英雄永垂不朽”，周恩

来题写了碑文。这些在形式和造型上相似的雕塑作品没有使用让人难以理解或者个性突出的风格，无论是曾经留学法国还是对苏联雕塑产生过兴趣的雕塑家，文献中没有留下他们对使用单一的风格究竟有什么看法。例如滑田友（1901—1986）是留学法国（1931）的雕塑家。他于1947年回国后担任了国立艺专教授。虽然，他娴熟的欧洲雕塑传统与苏联的现实主义手法相去不远，但仍被告知要更加注意革命思想内容。早年，滑田友受到徐悲鸿的推荐，与江小鹣在上海制作孙中山与蒋介石的雕像。1932年，他为画家陈衡恪的父亲，湖南诗人、散文家陈三立所创作的半胸像受到徐悲鸿和汪亚尘认可。1933年，滑田友随徐悲鸿的展览再赴欧洲，最初跟随布夏尔学习。1936年，滑田友的青铜雕像《沉思》被里昂大学购买，并且获得了该市法兰西中国学院颁发的三年奖学金。滑田友在巴黎的努力使他赢得1943年的沙龙金奖并成为法国主流雕塑家队伍中的一员。雕塑家在法国的时间正是国内抗日战争时期，他也因对自己民族的忧虑创作了中国主题的作品：躲避空袭的妇女；扛着锄头的农民；母亲与孩子。当然，可以肯定的是，当苏联的影响随着政治上的问题而渐渐减弱时，雕塑家们也就很自然地受到向民间雕塑和传统雕塑学习的鼓励，所有这些学习都是在一种政治思想的要求中进行的。



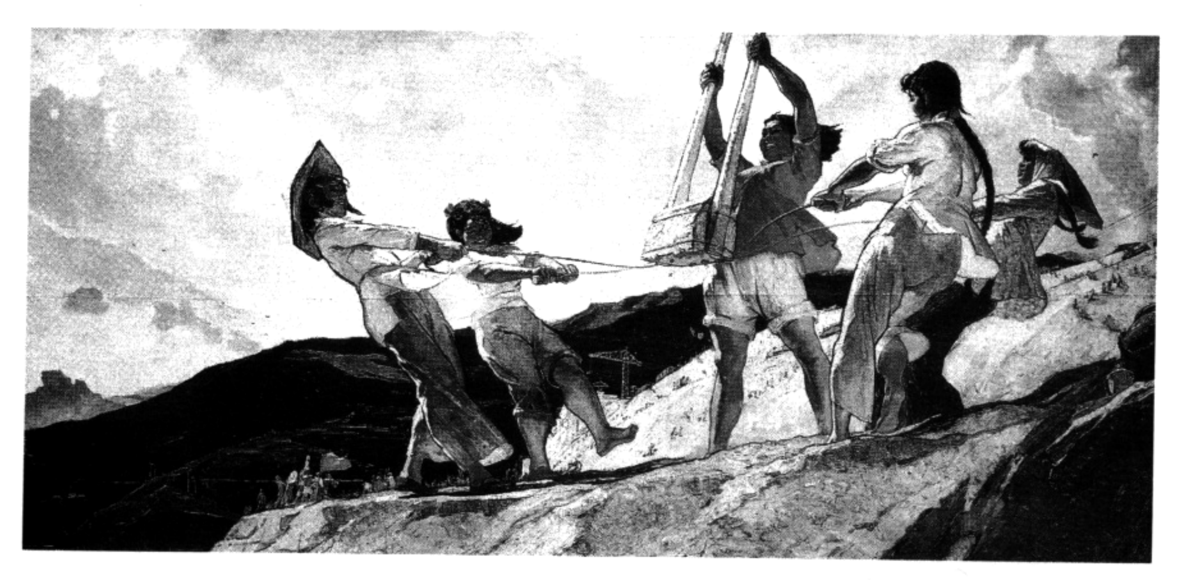
20-27 滑田友 《五四运动》 1955年 雕塑 200×400cm

在50年代，用雕塑来完成对革命历史的纪念的有萧传玖的《毛主席和朱总司令浮雕像》、王朝闻的《刘胡兰》等。1954年，江丰在总结过去四年的艺术工作时强调：“在旧中国时代极不发达的雕刻艺术，现在由于大量的建筑物和纪念碑需要雕刻家去装饰，由于人民的生活环境需要雕刻家去美化，由于无数的英雄人物需要雕刻家去塑造，这给雕刻艺术创造了良好的发展条件，不再是像过去那样英雄无用武之地了。”公共雕塑在饭店、展览馆以及其他公共场所中出现。40年代，雕塑家被号召用雕塑来纪念抗日英雄，1949年之后，他们应该去塑造今天的劳动英雄或者作为这个国家的主人的工农兵。

显然，菩萨与现代主义都是有害的。1955年上半年，中央美院雕塑系在两个月的教学检查中很自觉地"对雕塑系在教学工作和创作中存在的资产阶级形式主义的倾向，进行了比较全面的批判"。存在的问题是不同的：美协展览馆的浮雕表现出了属于资产阶级的"洋味"，"单纯追求线的结构而被弄得失去了生活的真实"；《华侨女爱国青年》"存在着单纯追求外形的'美'而忽视人物思想感情刻画的倾向"，这个对外形美的追求"造成穿上去的衣服像刚从水里捞出来的样子，而且过分强调了乳房的突起"[46]。在另一篇题为《反对雕塑教学中的资产阶级思想——对中央美术学院华东分院雕塑系教学工作的意见》里，[47]作者严波指出了雕塑教学中强调"外形与构图是主要的，内容与人物思想感情是次要的"的资产阶级的纯艺术观点。



20-28 潘鹤 《艰苦岁月》 1957年 雕塑 183×160×180cm



20-29 王文彬 《夯歌》 1962 年 油画 165×320cm



20-30 温葆 《四个姑娘》 1962 年 油画 110×202cm

20-31 杜键 《黄河激流》 1963 年 油画 40.5×90cm



20-32 柳青 《三千里江山》 1963 年 油画 230×400cm



20-33 潘世勋 《我们走在大路上》 1964 年 油画 120×225cm



20-34 孙滋溪 《天安门前》 1964 年 油画 155×285cm



20-35 何孔德 《出击之前》 1964年
油画 190×128cm

与聘请马克西莫夫的目的一样，1956年初，苏联雕塑家尼古拉·尼古拉耶维奇·克林杜霍夫在中央美术学院成立了雕塑训练班，有来自全国各地美术院校的讲师、助教19人成为为苏联教师的学员。两年后，学员于津源的《八女投江》、关伟显的《号召》、许叔阳的《不屈的王孝和》、马改户的《老羊倌》成为苏联雕塑思想的中国成果。在对雕塑艺术的批评中，人们也能够主动使用生硬的"社会主义现实主义"的概念去分析雕塑家的作品，就像1956年第12期的《美术》上发表的陈天的文章里说的那样："由于没有深入生活，我们的作品普遍存在着人物缺乏行动、缺乏表情、缺乏个性的缺点，而雕塑艺术主要是通过一个人物或几个人物来表现全部主题思想的。这就要求我们更严格地对待人物形象的塑造。"与此同时，完成政治定件的工作继续进行。[48] 在"大跃进"的欢呼声中，1958年11月在北京举行的"首都十大建筑美术工作会议"决定了十大公共建筑的室外雕塑和建筑浮雕的建造。1959年9月，新落成的北京农业展览馆广场前的两侧矗立起由鲁迅美术学院完成的大型雕塑《人民公社万岁》——这两件分别命名为"工农商学兵相结合的人民公社万岁"和"农林牧副渔全面发展的人民公社万岁"，人们很容易联想到苏联雕塑家完成的社会主义现实主义雕塑：有力的劳动者的形象以及"在新社会里获得的丰收"，只是中国雕塑家塑造的形象在造型上显得要低

矮和圆润一些。

自由意志与生命冲动每时每刻都存在着，在严肃的政治主题创作中，也有艺术家努力表现出内心的自然和直率。出生在内蒙的刘焕章（1930— ）于1954年从中央美术学院毕业，他能够获得广泛的名声与他在雕塑作品里表现出更为生动和真实的生活内容与心理情趣有关。他用黏土、木头和石头塑造着人物、动物而不去顾及这些内容是否具有更为鲜明的政治主题和思想含义，他几乎是天生地认为艺术应该是率真的和富于情趣的。这类雕塑在手法上几乎仍然是现实主义的——尽管我们有时能够看到些许形式主义的冲动，但它们是否属于社会主义的现实主义，在很长的一段时期，要根据不同的政治气候和不同的判断者来认定。

注释

1 参见江丰：《国立杭州艺专同学创作上的问题》，《人民美术》1950年第5期。

2 《蔡亮作品集·油画卷》，杭州：中国美术学院出版社2000年版，第8页。

3 北京师范大学文艺理论组编：《文学理论学习参考资料》（内部发行），北京：高等教育出版社1956年版，第648页。1954年，苏联第二次作家代表大会对这一定义做了修改，删去"用社会主义精神教育人民"这一内容。

4 《列宁全集》第6卷，北京：人民出版社1986年版，第365页。

5 北京师范大学文艺理论组编：《文学理论学习参考资料》（内部发行），北京：高等教育出版社1956年版，第651页。

6 同上书，第661页。

7 同上书，第655页。

8 载《美术》1954年第8期。

9 同上。

10 载《美术》1954年第12期。

11 正如我们在"1949—1958：建设时期的艺术"中对画家李桦在《美术》1954年第3期中发表的一篇介绍法国艺术的文章《德拉克洛亚和他的"希阿岛的屠杀"》所引发的批判中看到的情形一样。

12 1955年9月1日，在文化部举办的"油画教学座谈会"开幕式上，文化部副部长刘芝明就是将西洋画与苏联油画在一定程度上等同起来看待的，他要求："油画教学工作逐步提高，教学和创作都要在学习西洋——特别是学习苏联经验上逐步提高。""学西洋要学到家。要首先掌握西洋的技巧，然后慢慢变成中国自己的东西。"

13 载《美术》1955年第1期。

14 载《美术》1955年第4期。

15 秦征：《培养画家自觉的责任感》，载《美术》1956年第2期。

16 载《美术》1955年第7期。

17 1958年12月26日，由阿尔巴尼亚、保加利亚、匈牙利、越南、德意志民主共和国、中国、朝鲜、蒙古、波兰、罗马尼亚、苏联、捷克参加的"社会主义国家造型艺术展览会"在莫斯科开幕，展出作品3000余件，其中油画约800件。60年代初，罗马尼亚画家博巴在浙江美术学院开设了为期两年的"油画训练班"，为中国写实油画增添了富于表现性的结构和风格化的造型，不过，这样的风格与苏联社会主义现实主义对真实人物的性格刻画的要求保持了距离。

18 直至70年代末，人们在伤痕艺术家程丛林

的作品《1969 年×月×日雪》中还能看到年轻的中国画家对苏里科夫的迷恋。

19 从 1952 年到 1962 年，中国派出留苏学美术的学生有罗工柳、李天祥、林岗、肖锋、全山石、邓澍、郭绍纲、冯真、张华清、徐明华、苏高礼、李骏等，他们回国后被分配到北京、杭州、南京、广州的几所美术院校从事教学工作，成为在中国建立苏式教育体系的主力。在派往前苏联的留学生中，学习文艺（美术）理论的学生有程永江（学习时间 1953—1959）、邵大箴（学习时间 1955—1960）分配到中央美院；奚静之（学习时间 1955—1960）分配到中央工艺美术学院；李玉兰（学习时间 1955—1960）分配到中国艺术研究院美术研究所；谭永泰（学习时间 1956—1960）分配到浙江美术学院。他们成为前苏联美术理论的研究者和传播者。

20 1957 年 3 月，全国美协举办了访问中国的苏联造型艺术家代表团的成员保加斯基（油画家、版画家）、谢里汉诺夫（雕塑家）、柯杠西娜（工艺美术家）和扎已斯达（风景画家）写生作品观摩会；1957 年 4 月 3 日，全国美协召集在京的理事和著名美术家 40 余人举行报告会，由出席“苏联第一届全国美术家代表大会”的刘开渠、王朝闻作参加大会的经过和感想的报告；10 月，为纪念苏联十月革命 40 周年，全国各省市的美协举办苏联美术作品（图片）展览会以及座谈会；11 月 5 日，对外文化联络局举办“十八——二十世纪俄罗斯绘画展览会”；6 日，中苏友好协会、全国美协和中央美院联合举办“庆祝伟大的十月社会主义革命四十周年苏联版画展览会”，全国美协举办的“十月革命历史画复制品展”也同时开幕。

21 与其他艺术家的发言比较，林风眠的发言多少有些含糊其词：“老画家林风眠也在会上说我们应向苏联学习，研究怎样学得好，怎样学得多。他说他接触到的苏联画家们，他们画得很多，但是从来没有看到一个苏联画家是很骄傲的。这点很值得我们学习。”（载《美术》1957 年 12 月号）另一个有趣的情况是，尽管那时吴作人与马克西莫夫交往甚密，却几乎没有画出“社会主义现实主义”的绘画，吴作人在这个期间完成的作品中，没有那些苏联人要求的故事和情节。对这个现象的解释不太容易确定。不过，像吴作人这样的留法画家显然没有接受过文学性构思的训练，他们对陡然出现的契斯佳科夫创作体系表现出无能，而对于那些来自延安的画家来说，他们至少较早地熟悉了苏联的艺术思想。

22 《毛泽东文艺论集》，北京：中央文献出版社 2002 年版，第 16 页。

23 这时在延安的知识分子，尤其是文学家们已经知道了 1934 年苏联作家协会章程中的“社会主义现实主义”的概念。

24 载《人民日报》1956 年 6 月 13 日。

25 郭沫若：《浪漫主义和现实主义》，载《红旗》杂志 1958 年第 3 期。

26 茅盾：《关于革命浪漫主义》，载《处女地》1958 年第 8 期。

27 在余飘的《周恩来对马克思主义文艺理论的贡献》中，作者提示了周恩来在 1947 年的表述：“我们的革命文艺，是革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合。”参见《周恩来对马克思主义文艺理论的贡献》，北京：华夏出版社 1988 年版，第 216 页。

28 蔡若虹：《为创造最新最美的艺术而奋斗》，载《美术》1960 年第 8—9 期（合刊）。

29 吴作人这样写道：“基本素描在造型艺术上多么重要，正是由于它的科学性。这里的‘科学性’，绝不仅限于人体解剖学和透视学的知识，而在于它要求辩证地去认识事物的实质。要看得到‘主次’、‘轻重’、‘明暗’、‘虚实’；从总体到局部，又从局部回到总体；要形似是为了追求神似，要表现

神似也不能离开形似。审细慎微，策应全局。这种种问题的产生和解决，都贯穿着辩证法。"（吴作人：《对油画的几点刍见》，载《美术》1957年第4期）

30 1956年，"墨西哥现代版画展"和"墨西哥现代绘画作品展"在北京展出，在中国美术家协会为墨西哥画家西盖罗斯举行的小型座谈会上，这位革命画家对中国画家提出的问题给予了明确的回答：

我们提倡的新现实主义绘画，不但要有新的内容，而且需要新的形式，需要不同于以往任何时代艺术的新的形式。如果认为仅仅是写实的逼真的描写才是新现实主义唯一的表现形式，那是十分狭隘的。我们这个时代的艺术家，应该创造这个时代的新的艺术，这是具有伟大的英雄主义色彩的艺术。这种艺术需要吸收前人创造的一切优秀的成果，包括西方现代诸流派的优秀成果，比如野兽派的色彩、立体派的造型、未来派的运动、表现派的感情、超现实派的想象，此外还要加上50种其他的因素，才能创造出前所未有的新的艺术。（王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社1998年版，第208—209页）

31 徐悲鸿：《介绍老解放区美术作品一斑》，原载1949年4月3日天津《进步日报》，王震、徐伯阳编：《徐悲鸿文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第541页。

32 刘骁纯编：《罗工柳艺术对话录》，太原：山西教育出版社1999年版，第32—33页。

33 载《美术》1955年第7期。

34 佟景韩：《扎莫施金谈新中国美术》，载《美术》1956年第6期。

35 载《美术》1954年第3期。

36 1972年，靳尚谊被从农村调回北京，被要求完成临摹董希文的《开国大典》的政治任务：

为什么要临《开国大典》呢？因为"文革"开始不久，刘少奇被打倒，革命博物馆让董希文把《开国大典》中的刘少奇抹掉，刘少奇的位置上画上了董必武。现在让我们又来画还是要改上面的人物，改谁呢？要把林伯渠抹掉。但是这时董希文先生已身患癌症住院，根本没有精力来改这幅画了。但他的《开国大典》原作别人不敢动，也必须保留原作不能在原作上改。而把我和赵域调来就是重新临摹这张画，按董先生原来的样子整个临一遍。高岗早已经去掉了，刘少奇是照他那样改成董必武，由于画中的林伯渠仅露个头部，所以把他的头像抹掉改成一个一般的无名之人就可以了，我就做了这个事情。

……

"文革"以后，《开国大典》要恢复原状，也不能在董希文先生的《开国大典》的原作上恢复原状，还是在我们临的这张画上恢复最开始的原貌。但由于当时我有事外出了，就请严振铎来把几个人物在我们临的那张上恢复原状，现在革命博物馆展出的这幅《开国大典》就是我们临的那一张。（《我的油画之路——靳尚谊回忆录》，长春：吉林美术出版2000年版，第63—64页）

37 "董希文等沿着红军长征的路线写生所得的写生稿，就在生活的现实和历史的真实中寻找创作的契机，遵义会议故址的长廊、湍急的大渡河、深藏着危险的草地、海拔四五千公尺的雪山、仅够羊能过去的甚至羊也过不去的蹊径、令人目眩的栈道、凶险的腊子口。"（吴步乃：《访沿"长征"路线写生归来的画家们》，载《美术》1956年第4期）

38 转引自艾中信：《董希文的创作道路和艺术素养》，见《董希文画集》，北京：人民美术出版社1996年版。

39 马克西莫夫：《在美协全国理事会第二次

全体会议上的讲话》，载《美术》1955 年第 7 期。

40 葛路：《我对革命现实主义和革命浪漫主义结合的理解》，载《美术》1959 年第 2 期。

41 参见潘鹤：《“艰苦岁月”创作余得》，载《美术》1961 年第 2 期。

42 参见葛路：《我对革命现实主义和革命浪漫主义结合的理解》，载《美术》1959 年第 2 期。

43 靳尚谊：《创作“毛主席在十二月会议上”的体会》，载《美术》1961 年第 6 期。

44 参见钟涵：《关于“延河边上”的创作体会》，载《美术》1963 年第 5 期。

45 侯一民：《“刘少奇同志和安源矿工”的构思》，载《美术》1961 年第 4 期。

46 《中央美术学院雕塑系对形式主义倾向的斗争》，载《美术》1955 年第 4 期。

47 载《美术》1955 年第 8 期。

48 1956 年 5 月，文化部在北京召开“中国雕塑工厂建厂会议”提出，在第二个五年计划结束时，在全国的 10 个大城市中修建雕塑 360 余座，在第三个五年计划结束时，将比第二个五年计划完成的作品增加一倍左右，以实现雕塑艺术的普及与“群众化”。

21

改造国画与国画家(一)

危机与改造

对于那些曾经在国民党政府统治下生活和坚持传统书画的画家来说,1949年首先意味着生路的危机。按照李可染在1950年的描述,有很多人认为中国画的厄运来了:

> 自从人民以掀天动地的欢欣热情,欢迎人民解放军进入了北京,这座历史的名城——封建王朝残余思想的堡垒——一切一切都在起着空前急遽的变化;曾经被买办官僚支持着的中国画市,突然断绝主顾。不少画铺改业了,很多中国画家无法维持生活,使中国画受到了从来所没有过的冷落,因之助长了某些人对中国画命运的忧虑,认为:"新的社会到来,中国画的厄运也跟着来了。"[1]

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表已经有了近八年的时间,解放区的声音逐渐传播到国统区,至1947年下半年,中国共产党在民众中迅速扩大了影响力,毛泽东的文艺思想伴随着军事和政治上的强势进一步对国统区的艺术家起着作用。从文献上看,李可染没有经历过延安艺术家所经历过的政治思想再造,他仅仅是依凭自己对现实和艺术的判断,多少接受了延安的文艺思想,所以,当他在论及对中国画如何进行改造的时候说:"毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》已给我们指示得很详细。"

李可染告诉那些悲观的中国画家,"厄运"不是今天才来到的,"六七百年以前,中国画就跟着封建社会的没落,走着下坡路"。他数落了董其昌和"四王"的艺术,并指责王原祁的"金刚杵"是"没有灵魂的公式",他甚至将展开两寸画就能判断真伪的鉴赏家的经验理解为形式主义发展到极点的结果。这时,李可染的判断大致接续了康有为、陈独秀对传统书画的看法,不过,他开始使用"形式主义"、"站稳正确的立场"这类新的词汇与表述。李可染非常肯定地告诉人们,中

国画在"崭新的时代"到来之际已经成为"遗产",人民的需要已经发生了改变,中国画需要加以改造。是谁告诉画家民众在一夜之间的审美发生了变化?我们不得而知,但是可以肯定的是,中国共产党希望随着整个国家政权的掌握,原来国统区艺术家的政治立场必须发生改变,以便为新政权服务。事实上,这个政治工作在1949年下半年开始的新年画运动时就已经全面展开了。李可染参加了这个运动,在他发表《谈中国画的改造》的1950年,他画出了新年画《土改分得大黄牛》、《老汉今年八十八,始知军民是一家》,1952年他还继续完成了《工农模范北海游园大会》。就画家在这个时候的观点来看,这些作品正是在"学习马列主义"的同时进行的,他认为马列主义"是能正确地帮助我们认识一切的指南针"。李可染在18岁的时候因王石谷派细笔山水获得上海私立美术专科学校专业毕业创作第一名,现在,他显然认为不能再彰显这样的经验背景了。

同期发表的李桦的文章《改造中国画的基本问题——从思想的改造开始进而创作新的内容与形式》将观点表达得非常清晰:

> 我们反对文人画,不是说不再画文人画就算了,我们必须完全放下文人画这个包袱,就是说必须肃清士大夫的思想,而代之以一种新的艺术观与新的美学。如自身还是死抱着作为文人画思想根源的士大夫意识……那么就是将过去中国画的摹仿改为写生,加入西洋画法,描写时装人物等形式上的以至技法上的若干改进,在本质上又与文人画有什么分别呢?所以要改造中国画,最要紧的还是先要改造画家的思想,换过一个新的头脑,一个新的世界观,新的艺术观,新的美学与新的阶级立场,然后具有新的内容与新的形式的新国画才可以产生出来。[2]

基于这样的观点,李桦也否认了继续表现山水、花鸟和"四君子"的可能。

洪毅然在《论国画的改造和国画家的自觉》中斩钉截铁地告诫国画家:

> 改造国画的内容,基本上就是要改造国画家们的思想和感情,就是要改造国画家们对于新的现实生活中的一切新的事物人物等的看法、想法和对待法。换句话说就是要改造他们的立场、态度和观点,就是要国画家们首先来一次自我的改造!
>
> ……
>
> 作为国画家自己的"自我改造"之最最重要的事,是必须要学习马列主义,学习毛泽东思想,更必须参加革命的实践,和人民大众共同进行奋斗,藉以建立自己之完全新的并完全正确的思想、观点,坚定自己的立场、态度,完成自我改造。……不如此,国画家的自我改造不会成功,国画的改造,也谈不到。[3]

早年,徐悲鸿使用"改良"这个用词来讨论中国画的问题。在徐悲鸿看来,新政权的出现是一个崭新的机会,作为中央美术学院的第一任院长,徐悲鸿再次告诉他的师生:素描是一切造型艺术的基础。同时,他在教学上要求各个专业设置素描课,中国画专业也不例外。他在《漫谈山水画》中说:"艺术需要现实主义的今天,闲情逸致的山水画,尽管它在历史上有极高的成就,但它不可能对人民起教育作用,并也无其他积极作用,其中杰作,自然能供我们闲暇时欣赏,但我们现在,即使是娱乐品,顶好亦能含有积极意义的东西……现实主义,方才开始,我们倘集中力量,一下子可能成一岗峦。同样使用天才,它能使人欣赏,又能鼓舞人,不更好过石溪、石涛的山水吗?"[4] 在徐悲鸿这时的文字中,我们读到了画家重复写实主义的主

张，不过，他将艺术的教育与服务的功能加强了，在大多数人习惯于识别再现图像的时候，写实主义方法就很容易成为宣传政治目标的工具。不管徐悲鸿的写实主义立场是否充满着明确的政治观点，他的艺术主张也可以成为新政权借用的旗帜，何况他本来就是不少艺术家的领袖。徐悲鸿甚至用《在世界和平大会上听到南京解放的消息》这种描绘现实的写实国画给大家作示范。1953年，延安知识分子艾青在“上海美术工作者政治讲习班”上干脆告诉听众“画山水必须画真山水”，“画风景的必须到野外写生”[5]。他要人们去完成“内容新”、“形式新”的“新国画”——一个20多年前高剑父等人使用过的概念。可是，这个时期提倡写生的新的内涵与过去迥然不同，画家被要求去观察社会主义山水，人们应该在这样的山水中看到有工厂、吊车、水电站和煤矿，没有任何艺术官员会去重新提示古人对“澹泊”、“荒寒”这类趣味的强调。

按照大部分人对历史情境的理解，20世纪50年代初中国的确发生了政治空气上的巨大变化，在民众和知识分子对新政权充满希望的精神气候下，思考新的表现方法和表现内容是很自然的。因此，当人们在1953年9月16日至10月10日的“第一届全国国画展览会”中看到姜燕的《考考妈妈》、刘子久的《给军属拜年》这类题材时，感觉到了新国画的不同。

1954年4月，中国美术家协会决定“帮助国画家深入现实生活、创作表现祖国新面貌的新作品”[6]，这个接受党的领导的群众组织将北京的山水画家带到安徽黄山、浙江富春山写生旅行。这些从写生旅行中归来的画家——吴镜汀、惠孝同、董寿平、周之亮、王家本等——与过去古人的写生究竟有什么区别？他们被组织起来进行写生是否出自自愿？他们一路上所看到的景物，与过去相比究竟有什么变化和不同？文献记录：在1954年6月9日全国美协创作委员会国画组召开的黄山写生座谈会上，他们（包括徐燕荪、胡佩衡、吴一柯、溥松窗、陈少梅等）“一致认为，作为一个新中国的画家，脱离了实际生活是不会搞出好的作品来的”。



21-1 杨之光 《一辈子第一回》 1954年 中国画 101×63cm

画家徐燕荪（1898—1961）在他的文章《北京国画家山水写生活动》中提示了实际生活的内容，他用陈缘督的实验做例子：“一列火车在祖国的大地上穿过了密集的森林。”将新的现代工具形象放进传统材料的绘画中早在高剑父这类岭南画派画家的作品中就已经出现。北京的画家在坚持传统程式方面表现出保守，不少画家仍然用荆、

关、马、夏的成法去套现实中的山水，他们保持着“标准的中国画”的立场，但现在这不是问题的关键。徐燕荪的大部分经历是在1949年之前度过的，短短的时间里，这位没有接受过延安文艺思想的中国画家已经非常明确地将现实主义引入传统绘画，并且告诉大家这样做的目的不是要抛弃优秀的传统技法，而是为了“纠正形式主义的不良作风和‘为艺术而艺术’的错误观点”。与李可染的态度一样，他相信并号召画家们“在马克思列宁主义的思想教育下，在中国共产党和人民政府的领导和帮助下，不断地克服缺点，积累经验，将国画创作推向新的发展”[7]。徐燕荪在50年代以杜甫诗词《兵车行》为题材完成的作品似乎满足了画家对“古”的趣味，他清楚新社会对题材的政治要求，所以杜甫对现实悲剧的描写可以被理解为对封建统治者的控诉。可是，画家笔下的形象也许过分艳丽、干净，以至有人批评悲惨与凄凉的主题被描写成“王公贵人‘游猎图’”[8]。实际上，徐燕荪这类老画家对新社会的政治主张的理解是勉为其难的，他们已经习惯于文人圈子里的生活与游戏——艺术上的门户之见在50年代仍然存在。不过，在更为强大的政治运动中，这些被理解为旧习气的东西也很容易染上政治的色彩，结果，徐燕荪在反右运动中被当做“右派把头”，他的日常言行也被作为仇视党、反抗党的领导、破坏团结的证据。[9]

集体性的写生旅行似乎成为被规定的风气，1954年还有李可染、张仃、罗铭赴西湖、太湖、黄山、富春山的写生活动。他们回到北京后在风景宜人的北海公园举办了自己的展览“李可染、张仃、罗铭水墨写生画展”(9月19日至10月15日)。这些作品大多表现出抛弃传统程式笔法并将透视和光影引入中国画领域的努力。传统绘画中普遍出现了现实生活中的形象与用具，批评家王逊在观看了这年举办的“中国画研究会第二届展览”以后，引出了结论：“画面上出现了一些新颖的细节——电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物等也可以说明审美思想的改变。但是另外一些方面也必须指出，从山水写生活动中得到的真正的功效是使画家们对于笔墨技法有了新的认识。”[10]他提醒说，如果在技法上不能“摆脱老一套的束缚”就不可能有自由表现新的生活的能力，他呼吁画家们“必须争取早日解决”适应新的绘画对象的技法问题。

从1955年开始，涉及对传统绘画遗产问题的讨论引发了很多画家和批评家的参与，他们中间的大多数将问题的中心放在了技法的继承和改进上。[11]可是，真正的问题不是关于古人技法是否适合表现社会主义现实生活以至需要创新笔法——这些问题很早就是属于艺术家自己的事情。事实上，只有那些具有延安经历的人能够把握这个时期艺术的核心问题，他们明白，写生的真正含义不是笔墨创新或是寻求勃勃的自然生机，而是要求画家采用一切手段去表现共产党领导下的社会主义面貌。1955年5月5日至15日，蔡若虹在全国美协第一届理事会第二次扩大会议上这样表述：

> 重新提倡写生，就是请画家们退出死胡同走上现实主义大道的第一步；其目的是让画家们接触现实生活，同时养成具有表现实际物象的能力。近年来有些画家这样做了，山水画家到名胜地区观察了真山真水，花鸟画家也观察到了真花真鸟，人物画家也进行了人体写生；有些画家制作了不少的写生习作，有的画家根据实际观察的印象创作了一些作品；这种做法不但不是一件坏事，而且是继承中国古代“师造化”的优良传统方面

的一件大大的好事。同时，我们必须认清，"国画"家进行写生活动还仅仅是开始，萌芽是不能一下子就变成绿叶婆娑的，开始接触生活实际的画家也不会马上就创作出来最好的作品；从进行写生到从事创作，必须经历一个过程，就从根据实际物象的写生活动或根据现实生活的创作实践来说，它本身也还有一个从不熟练到熟练的过程；应当承认，我们"国画"方面的写生习作和反映现实生活的创作都没有达到熟练的程度，这是发展过程中不可避免的现象；可是却有人提出了疑问：提倡写生是一条正确的道路吗？艺术就是这种"如实地反映现实"吗？"国画"创作难道不要学习古人的"经营位置"和"传模移写"吗？这些问题是应当提出的，可是在回答这些问题的时候，却不能忘记事情的发展过程。[12]

事实上，蔡若虹在发言的一开始，就肯定了他所说的走"现实主义大道"的画家的作品：

"国画"创作的进展，首先是表现在题材内容的改进方面；无论是山水画和人物画，作者们都大量地选择了现实生活的题材，描绘了我们国家正在进行的巨大建设的风貌，描绘了劳动人民乐于欣赏玩味的美好事物；而且，更为可贵的是，画家们还描绘了中国人民在现实生活斗争中那些高尚的和优美的心灵活动——对于劳动的热爱，对于社会主义的崇高理想，不畏艰难困苦的坚强意志，保卫和平的战斗的激情……[13]

蔡若虹甚至在发言中提示了，这个时期的国画表现方法的主要问题并不是山的皴法、线的描法逾越了古人典范，是画家作品中经常出现的不协调的调子和噪音。

政治动机的确起到了颠覆传统绘画的精神内容和笔墨程式的作用，在将艺术服务于政治目标的艺术领导人看来，一幅画究竟是否是国画或者油画并不重要，符合社会主义健康思想的任何表现都应该提倡。正如周扬在中国美术家协会理事会第二次全体会议上所作的《关于美术工作的一些意见》的报告中明确肯定的那样，"国画家开展写生活动"的"好处"就在"打破了国画界传统的模仿风气"。他号召画家："必须把创作放到生活的基础上。国画的改革和发展，是无论如何不能脱离真实反映新的时代的生活的要求，违背新的时代人民的需要的。"[14]需要提示的是，这个时候温和地提出来的"人民的需要"可以理解为党的需要。这正是"坚决肃清胡风反革命集团和一切暗藏的反革命分子"的时刻，主张自由表现周边生活的胡风已经成为反革命分子，画家要根据自己的理解和方法去自由地表现任何对象，显然将冒政治上的风险。

在1955年3月27日举行的"第二届全国美术展览会"上，观众看到了李斛（1919—1975）的《工地探望》、关山月的《新开发的公路》、张雪父的《化水灾为水利》、蒋兆和的《小孩与鸽》、周昌谷的《两个羊羔》、岑学恭的《木筏》等一批作品。在内容上，画家们的确远离了古人。年老的画家还采取了一个聪明的捷径，那就是用传统的方法去表现欢欣：就像齐白石、陈半丁、何香凝、于非闇四位画家合作的《和平颂》（1955）那样，巨幅作品被用做出席世界和平大会的中国代表团献给在芬兰赫尔辛基召开的世界和平大会的礼物。

关于"国画"的讨论没完没了。在领悟和揣摩政治动向的同时，画家内心关心的却是技法与表现。将写实主义的方法引入国画的结果，是画家在造型能力提高的同时发明新的笔法与表现方法。所以在1956年7月10日举办的"第二届全国国画展览"上，

陆俨少的《教妈妈识字》、刘子久的《为祖国寻找资源》、方增先的《粒粒皆辛苦》、汤文选的《说什么我也要入社》、杜重划的《上市去》给观众留下了深刻印象。

21-2　方增先　《粒粒皆辛苦》　1955 年
中国画　105×65cm



21-3　周昌谷　《两个羊羔》　1954 年
中国画　79.5×39.5cm

"第二届全国美术展览会"被认为是"新中国美术家们实践毛主席'文艺为工农兵'的文艺方针所取得的又一个重大的胜利"[15]。不过，人们对胜利中的中国画并不满意，观众对画家采用"西法"所体现出来的效果表示质疑，汤文选、蒋兆和、石鲁、李斛的作品都受到批评，用水墨在难以控制的宣纸上表现人物形象的结构和光影的确是棘手的，观众抱怨画家笔下的形象"给人以一种龌龊的感觉"，同时，过分采用"西法"的结果是，像李斛的《工地探望》与宗其香的《突破碾庄》被认为可以干脆称之为"西洋水彩画"[16]。

尽管一开始有不少使用旧笔法的画家

画出来的山水与其中的人物处理显得突兀，但是，在社会主义现实主义思想的影响下，他们想方设法去实验适合新内容的新形式，以便画出"新的气象"的新山水画，大多数山水画家进行了这种改造的尝试。关山月在他的《新开发的公路》的崇山峻岭中增加了公路、汽车、电线杆；潘韵的《春之晨》在平远的村舍前的水塘边画了正行走着的社员……。这涉及一连串早期接受传统训练和有些即便学习过西画也没有娴熟地掌握技巧的老画家的名单：胡佩衡、吴镜汀、刘子久、赵望云、钱松嵒、贺天健、陆抑非、张雪父、汤义方、程十发、朱梅村、袁松年、王个簃、沈迈士、唐云、邵洛羊、朱屺瞻、潘天寿。他们被要求表现新社会、新气象、新思想，他们成群结队被组织出去写生，以表现工农业生产的新面貌。最后，当他们在工地上度过了一段风尘仆仆的时间后，人们认为他们的艺术发生了健康的转变。就像官方批评家朱丹评价"北京中国画研究会第三届画展"（1956年4月8日）上吴镜汀的作品所表述的那样：

在此次展览的作品中，体现这种变化较大的是山水画，许多老画家和年轻画家在这里作了可贵的努力。看过第二届全国美术展览会的人，还记得老画家只画了一张题为《野溪》的山水画；另外一位老画家胡佩衡也只有一张《西山丽景》。但经过一年的时间，吴先生曾经到过正在建设中的天成路工地去体验生活，胡先生也风尘仆仆地在祖国山河中收集创作素材。吴先生在此次展览会中的作品《秦岭工地》就是直接描写他所看到的实际生活，他的《略阳山城》和《黄山蓬莱三岛》也都是经过旅行中实地写生产生的。这些作品都反映了正在急遽改变中的祖国的新面貌，和美丽的国土上的亲切景色，这些画仍旧保持着吴先生的清新秀逸的风格，但在气势上就比较过去的更为浑厚和雄伟了。[17]



21-4 李斛 《印度妇女》 1956年
中国画 57×43cm

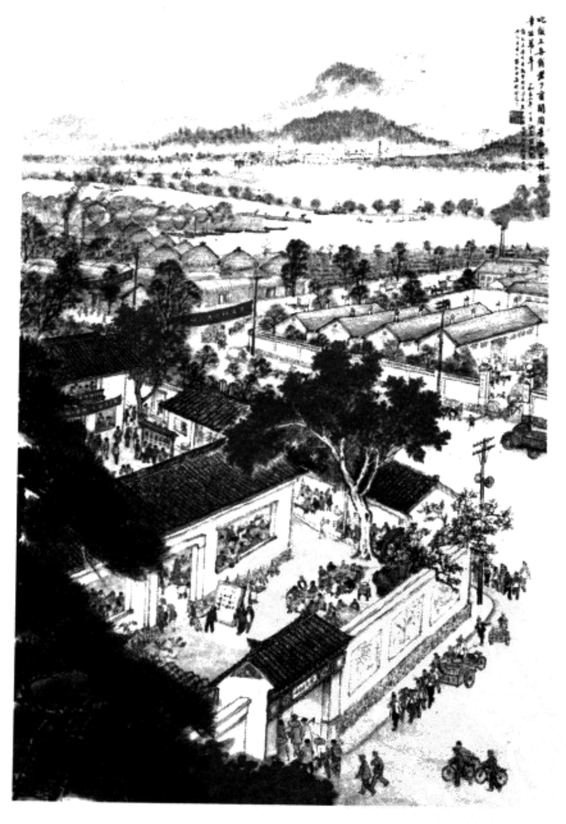
50年代中期是建设的时期，大量的建设题材构成了这个时期传统绘画被改造的主体。在批评家看来，表现建设内容本身就是对传统艺术不关心现实生活的态度进行的批判性改造。针对"第二届全国国画展览会"，潘挈兹没有去顾及画家在风格和笔法上的问题，他仅仅对题材做出了兴高采烈的欢呼："有许多介于山水画与人物画之间的工地风景，其中有不少出色的作品，如黎雄才的《武汉防汛图卷》、鄞中铁的《狮子滩水电站工地》、谢瑞阶的《三门峡地质勘探》、蔡大木的《狮子滩拦河图》、刘子久的《为祖国寻找资源》等等，都热情地歌颂了祖国劳动人民以集体的力量战胜困难、改造自然的伟大精神，成为画展中最动人的部分。"[18]



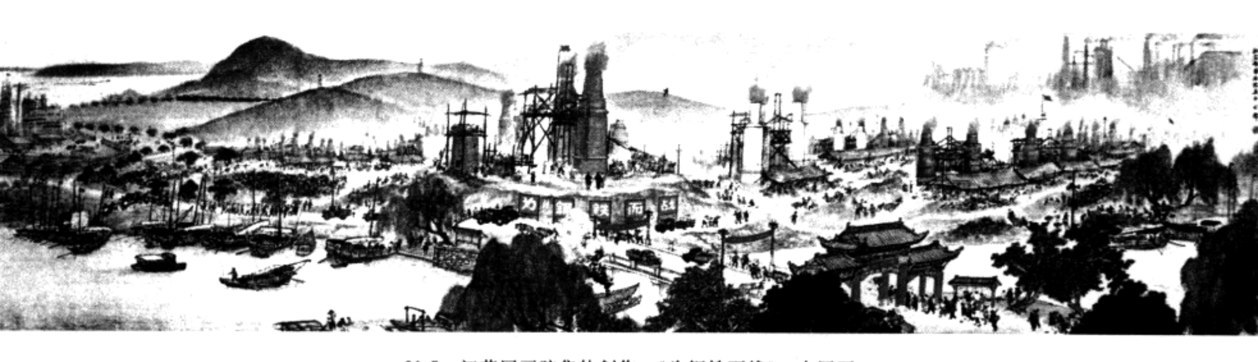
21-5 关良 《白蛇传》 1956 年 纸本水墨设色 67.5×70cm 中国美术馆藏

仍然有部分中国老画家对提倡西画、改良国画从不以为然的态度发展到愤愤不已。他们在 1949 年前对徐悲鸿等人的态度表示过愤怒，之后，他们对学院里的西画教学和“彩墨画”的提倡也非常反感。传统主义画家的这个保守态度是 20 世纪 30 年代国画领域传统主义的延续。可是，在一个艺术受意识形态控制的时期，艺术领域的争论和问题自然与政治问题发生关系。老画家陈半丁(1876—1970)正是这类传统主义画家中的一员，他是终生临古不辍的画家。他抱怨过“解放前徐悲鸿想把国画界一棍子打死”，可是他对“解放后”的国画状况也很有意见，他嫌国画领域很混乱。他在 1956 年的第二届全国政协会议上说：“本门做的事情，一直到今天焦头烂额，一点没有气色。不客气地说，现在下手，已嫌迟了些。”[19] 在这次会议上，他同叶恭绰提出了“继承传统，大胆创新，成立中国画院”的建议。他们的建议被采纳了，1957 年 5 月 14 日，北京画院成立。周恩来和当时的文化部长沈雁冰在画院开幕式上对老画家作了明确的鼓励。事实上，画院的成立，给予那些曾经历过国民党统治时期的老画家以新的生存空间。正如李可染提示的那样，解放后没有人购买他们的作品，可是国家却给予他们物质条件和工资。这样的状况同时也表明了那些进入画院的画家从此应该听从党和政府的安排，并将艺术服务于新的政权。画院的建立构成了党和政府对散落在社会中的画家的有效管理，

当上海、南京等城市陆续成立了画院，老画家们兴高采烈地走进画院的时候，他们还不清楚未来的艺术将是如何被加以进一步改造。画院也许为那些满腹意见的老画家和在学院的西画家之间提供了缓冲与平衡，可是，这样的缓冲与平衡同意识形态上的斗争比较起来几乎微不足道。老画家们没有意识到，他们获得的短暂成功不过是中央政治运动——以“百花齐放”与“百家争鸣”为名义的运动——的一个副产品：应该允许人说话，允许对领导和官员的批判，同时也应该在可能的条件下满足批评者的要求，何况在针对西方资产阶级思想的斗争中，也许用“虚无主义”这样的帽子可以去打倒那些对文人画和传统趣味不满的人。所以，当这年4月毛泽东因对江丰、莫朴的工作不满要求“检查他们是共产党的党籍还是国民党的党籍”的时候，那些曾经对江丰有意见而又不敢大声叫喊的人开始了对江丰的指责。这年6月的《人民中国》发表了有针对性的言论，指责江丰等人对民族传统缺乏尊重并给予压制，严重地阻碍了中国画的发展。陈半丁也自然有了发泄不满的机会：“美协对国画界有门户之见，认为南方的画家画得好，外面的画家画得新，这叫人不能服。他们多半是研究西画、雕塑、木刻的，对于国画不是真懂。他们一定要装懂，外行一定充内行，不能领导一定要领导，怎么能领导好呢？”[20]陈半丁在反右运动中没有遭遇太多的麻烦，但是，他与康生之间的交恶导致了他晚年的悲惨命运。早在1964年，康生就在一次文艺座谈会上明确地说：“反动画家陈半丁用隐蔽的艺术方式反党，并妄想变天。”[21]“文革”期间，康生安排的造反派抄了陈半丁的家，大量私人收藏被卡车拖走，即便如此，陈半丁还要在妻子的陪同下拖着年迈病衰的身体接受“革命群众”的批判——老画家的传统体面被无情地彻底撕去。事实上，无论陈半丁如何依恋传统艺术的趣味，并且对江丰等人多有不满，他还是用自己的老笔画出了反映社会主义新精神的画，在《力争上游》(1958)里，画家在充分表现传统笔法趣味的同时，仍然在水中的船上装了巨大的包谷与黄瓜，那是一个“大跃进”的“浮夸”时期，他同样也没有去理会一只船上被一个包谷给填满是否合理。总之，像陈半丁这样的老画家仍然被要求适应时代，政府同意建立画院不是为了满足老画家无目的的绘画雅兴，而是为了使画家更情愿地将绘画服务于轰轰烈烈的政治现实。



21-6 江苏国画院集体创作 《人民公社食堂》 1958年 中国画 146×96cm 江苏画院藏



21-7　江苏国画院集体创作　《为钢铁而战》　中国画



21-8　张文俊　《积肥大军战太湖》 1958 年
中国画　180×57cm　中国私人藏



21-9 王盛烈 《八女投江》 1959年 中国画

无论是自然而然的原因，还是建设的宏伟图画需要更多更具有生气的人参与，总之，这个在共产党领导下的社会主义国家需要不断的宣传和歌颂。如果老一辈的画家因为审美和教育背景的原因而表现出吃力甚至不情愿的话，更为年轻的一代画家就成了歌颂新社会的主动而热情的参与者。

改造的路径

1960年的初秋，以江苏部分有经历的画家为主体，在鲁迅美术学院和南京艺术学院的教师和学生的参与下，进行了一次行程二万三千里的写生旅游。这个由傅抱石、亚明、魏子熙、宋文治、钱松喦、余彤甫、丁士青、张晋、王绪阳、睢关荣、朱修立、邰启佑、黄名芊组成的写生团一路参观、访问、写生与交流，经历了洛阳、三门峡、西安、延安、华山、成都、乐山、峨眉山、重庆、武汉、长沙、广州等地六省十几个城市，他们的目的是想对“中国画传统笔墨如何反映现实生活”进行实践。

作为教授艺术的中国艺术院校，安排学生去敦煌考察是经常的课程。可是，当国家政治需要的时候，传统课题自然被搁置起来，这样的学习将让位于党组织安排的任务：

美术系党支部书记孙瑜说：你们明年夏季要毕业了，系里原来计划你们的毕业实践是去敦煌，学习考察莫高窟壁画艺术，但是搞艺术要为政治服务，为工农兵服务，要紧跟形势。现根据省国画院的建议，让你们跟画院出去写生。当前美术界需要面向生活、深入群众、了解社会，应该说这样比去敦煌好，可以更多地接触实际、了解国情，可以广开创作的思路，比学习传统艺术会更有收获。[22]

这是一个相对轻松并包容了个人性情，但却要完成党组织交付的政治任务的艺术长征。[23] 写生团经历了人民公社的农村建设、水利建设的工地以及党的革命圣地延安，这些地方的人和事正是需要去观察、表现和歌颂的对象。这时正值国家经济困难

时期，可是书记告诉同学们即便是在国家发生了6亿亩地灾荒，行政费用减少了20%的情况下，也要让学生去长途写生，这是“党对你们的关怀”。



21-10　宋文治　《化工城》　1964年　中国画



21-11　应野平　《千帆迎晓日》　1960年　中国画

在行程的第一站郑州艺术学院，写生团就遭遇了学校师生在生存上的危机，按照亚明记录，“中原人民之难，师生皆终日外出觅可食之物，无甚招待……主人正说时，傅公向我使个眼色，二人目光同出窗外，见老榆树下有黄脸学生在采榆钱儿”[24]。

成员黄名芊记录了写生团次日到人民公社参观的情况，他们很快就离开了没有能力接待写生团的公社。第二天，写生团到了洛阳，参观了洛阳拖拉机厂。王绪阳的《东方红》被认为是在这里的速写基础上完成的作品。

在三门峡水电站工地，“看到工地的繁忙景象，听了工地领导的介绍，写生团同志们都无不深深感动，情绪振奋。傅抱石、钱松喦、丁士青、魏子熙、宋文治、余彤甫等先

生和我们的年轻师生，在工地上下来回观察，时而凝视宏伟大坝，时而仰首凝思，时而瞭望黄河，时而环视阡陌，或各自寻找角度画速写，乃至周身汗湿而不顾"[25]。

在延安，写生团的成员们参观中共领导人的故居，傅抱石的《枣园春色》正是访问这个革命圣地之后做出的回应。延安地委书记向写生团报告了延安地区在工农业各个领域发展的状况，以表明在共产党领导下的今天，革命圣地又有了迅速的发展。地委书记提供的数字显然受这个时期的"浮夸"风气的影响，[26]人人说假话的目的是为了获得一个共产主义先进分子的名声。这时的画家仅仅凭借已经被"教育"过的眼睛观察眼前的现实，同时，作为画家，他们也被现实中的色彩和形状所感染："傅抱石、钱松喦、余彤甫、张晋、丁士青五老分别在延安城附近看看画画。傅抱石和钱松喦先生漫步在跨越延河的延安大桥上，只见四周山上一片片的梯田，延河两岸的杨树，虽然已是深秋，还那么绿沉沉的。向西望，峰峦起伏，苍茫大地，动人极了。钱老有趣地对傅老说：'若把延安如实地画出来，人家一定说我画的是江南了。'"[27]

党布置政治任务，画家尽可能地使个人的趣味符合任务的要求。钱松喦保留着自己的笔墨兴趣，却通过将"工地夸大为高山，右边半露的山头上有梯田，整个工地压缩在方形偏高的两座高山之上，山顶及周围画了繁密的工房、吊车、高压电杆，以显示工地浩大"。同样，傅抱石渲染的枣园不过是一个有趣的风景画，题材已经是革命的了，怎么画就成了画家自己的事。写生团一路保持着政治学习和艺术实验之间的平衡，对于画家来说，写生团的确是一次绝妙的机会。"1961 年春，亚明代表美协江苏分会、江苏省国画院，赴北京向中共中央宣传部汇报二万三千里写生画家们沿途参观、访问、交流，在思想上和艺术上所取得的丰收，得到中共中央宣传部的充分肯定，于是决定在 1961 年上旬，到北京中国美术馆举办一次万里写生汇报画展，题名'山河新貌'。"[28]

在观看了《山河新貌》之后，叶浅予在给予赞赏的评价中强调了思想的重要性："这次江苏的画家从二万三千里'长征'回来，得出一条结论：'思想变了，笔墨就不得不变。'是一语道破了其中真理。由此可见，思想不变，笔墨就难得变。要真正创新，还是要思想走在前头。"事实上，这个时候"思想"的内涵在表述上应该与延安文艺思想没有区别，正如在陕西陪同写生团的石鲁所说的："党号召我们表现延安作风，这是当前党的重大任务之一。"显然，是否积极地表现社会主义欣欣向荣的景象是一个画家是否拥有新思想的标准。当画家从临仿古人的旧思想转变为"待细把社会主义江山图画"的思想后，傅抱石认为笔墨自然会随之发生改变。

政治思想领域的变化是如何影响到画家的笔墨变化的？这个问题被傅抱石提出来让人感到玄奥。不过，既然过去的题材不需要了，放弃传统笔墨就是表现新对象的要求，正如亚明在写生团期间的工作会上说的那样："我们出来要学手艺，我们跑腿是为什么？是为革命，不是为了某人。几千年的艺术审美要我们从头来，无产阶级的艺术我们是开世祖。"[29]石鲁在陕西、江苏画家的座谈会上这样举例："荷叶皴适合画古山水，今天用来画新耕土地、黄土高原及山上丛树，就成了问题。"[30]

大量记录那个时期的政治运动（建设无疑也是政治运动的一部分）的作品影响了画家的笔墨习惯，在使用传统材料表现全新的内容方面，画家们获得了国画在写实技术上

的经验。尽管涉及"中国画"的争论从来就没有停止过,他们完成的作品无疑是我们了解这段历史的图像文献。

60 年代初,有包括艺术家在内的 700 万右派分子被认为改造得很好,他们头上的帽子被摘掉,这是一个相对宽松的时期。周扬在 1960 年 7 月的文联大会上再次使用了让艺术家宽心的文辞,他号召大家保持艺术风格上的多样性;1961 年 6 月,周恩来鼓励艺术家们更多地关注艺术的表现与形式,他说政治标准不是问题的全部;1962 年,中共中央宣传部起草了关于文艺的十条要点(以后缩减为八条),艺术工作者好像获得了更为灵活的条件。渐渐地,新的画家的名字出现了。人物画家里出现了刘文西(《祖孙四代》)、李琦(《主席走遍全国》)、黄胄(《载歌行》)、方增先(《说红书》)这些名字。



21-12 李琦 《主席走遍全国》 1960 年 中国画 196.5×117.5cm

画家们不断地讨论着传统绘画的遗产,而事实上却难以将"遗产"放进表现社会主义建设的图画里,除非有具体的革命象征,文人的梅、兰、竹、菊被认为是不能继续再画了,它们属于封建社会,而这个社会在 1949 年被认为已经结束了;同时,古人的笔墨程式也完全不能满足新的描绘对象的需要,结果,"遗产"仅仅剩下了任何时代都可以生产的毛笔和纸砚。在这样的条件下,传统的笔墨构成的心境与趣味消失殆尽,这的确很容易让人联想到傅抱石提示的可能:"政治挂了帅,笔墨就不同。"或者是:"思想变了,笔墨就不得不变。"

为了让人们对封建文化和旧文人的趣味失去记忆,教育成为改造的有效途径,江丰在 1953 年徐悲鸿去世后担任中央美术学院的代理院长时,代表党创建了"彩墨画系",目的非常明确:将西画的写实方法与中国画完全融合。这是一次通过政治权力和意识形态的结合进行的改革,从目标上看,很容易想起早年徐悲鸿、林风眠等人的实践。不同的是,"彩墨画"对传统主义画家的威胁是致命的,他们被归纳进了不是封建主义就是资产阶级的范围,随时有可能成为被批判的对象。在技法上,画家们对素描与传统笔墨的结合冥思苦想,产生的最早结果是,在契斯恰可夫的素描教学体系的基础上,将水墨浸染的特征用于人物刻画上明暗关系的表现。可是,中国画传统材料的特性与油画、水粉和其他西方材料完全不同,水与墨在笔的作用下发生的难以控制的变化,给画家希望准确刻画人物形象提出了难题,即便是蒋兆和这样的老画家,也难以避免这样的结果。叶浅予记录了这段时间的教学中存在的问题:

当时主要的观点,认为写实的造型基

础可以为革命美术服务，各系除设专业所需的课程，造型基础的"素描"定为全院的共同大课。执行一段时间之后，发现强调明暗的素描和国画线描造型有矛盾，决定自派教师，独立上素描课，从而缓和了矛盾。当时国画系上素描课的老师有蒋兆和与李斛。[31]

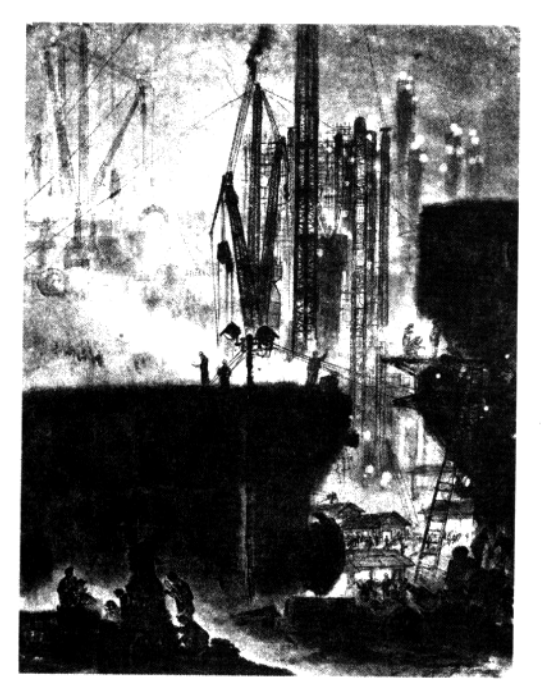
无论画家是否具备掌握水墨写实的技术能力，像李苦禅、潘天寿这样的传统主义画家是决然不会赞同的。他们是最后的笔墨主义者，他们相信笔墨本身的独立价值，画家的努力应该在发现新的笔墨技法上，这样可以保持传统绘画的趣味。比如，充分利用线的特性来表现对象，而不是去表现明暗效果。可以想象，当观众的目光集中于明暗效果构成的对象时，传统的笔墨趣味就会被眼睛忽视。在中央美术学院，蒋兆和、李斛实验着素描效果的国画；尽管叶浅予、刘凌沧坚持着线条的重要性，可是在他们的表现中仍然经常暴露出素描的影响。在为这种方法进行辩护的时候，蒋兆和在承认素描代替了国画的现象的同时，不同意对素描的否定性的理解，他建议"素描在彩墨画的教学上，应该要改进才适合国画的需要"。蒋兆和相信，对所有问题的解决是一个对素描和传统绘画的充分理解和实践的问题。



21-13 赵望云 《秋林归牧》 1961年 中国画 46×69cm



21-14　刘文西　《祖孙四代》　1962 年
中国画　119×96.6cm



21-15　亚明　《争分夺秒》　20 世纪 60 年代　中国画



21-16　叶浅予　《印度婆罗多舞》　1962 年　纸本
水墨设色　97×57cm　中国美术馆藏

在中央美术学院华东分院，作为院长的莫朴和作为“彩墨画”系主任的朱金楼(1913—1992)推进着素描对国画的改造。1957年，莫朴在《关于彩墨画系安排素描和临摹作业的问题》中解释了“彩墨画系”的任务：“彩墨系的建立，无疑的就是要培养一些既能够服务于社会主义建设，也能够继承和发展我国绘画传统的新的画家。”[32]在这篇文章里，莫朴表现出了非常的耐心，他不同意说素描与中国传统绘画存在矛盾，他甚至在传统绘画中寻找例子，以说明真正的画家会在他的作品中表现出素描关系来，即便是古人的绘画中，也体现着素描的意识。他甚至引用古人的画论来证明前人也有涉及明暗和造型观念的论述。他在引用龚半千(1618—1689)“画石上白下黑，白者阳也，黑者阴也”时，老画家们也许难以反驳他的观点，但是他们总会说，中国传统绘画的描写对象本身不是画家的目的。莫朴清楚传统主义者有什么意见，他也看到了在素描结合笔墨的过程中存在的简单和不理想，但是，他告诉同人：这仅仅是老师的水平和教学方法上的问题，传统绘画是要给予充分尊重的——“我认为必须深入地，而且有系统地学习传统绘画的形式，以及具体的表现技法”[33]。其实，他真正要讲的是，这不是不画素描的理由。莫朴对“笔墨”有自己的解释：“科学地分析起来，它不仅是像有些人说的只是为了达到艺术表现上的趣味，而且它也含着充分的素描要求。”[34]事实上，莫朴关心的是目的，他对是否一定要用“彩墨”的概念并不在意。[35]有很长一段时间，尽管有潘天寿的抱怨与指责，李震坚、顾生岳、周昌谷、方增先、宋宗元仍然将对西画技法的思考用于中国传统材料。在受到苏联社会主义现实主义原则控制的学院派的影响下，几乎没有人能够逃脱作为意识形态形象表述的素描与写实要求。虽然存在着固执的画家，但是，直至1957年之后，他们才敢于策略地发泄内心的抱怨，这个时候，“彩墨画系”又为“中国画系”这个名称所替代；1961年，潘天寿干脆大胆地提出了“中国画系人物、山水、花鸟分科的意见”。

“传统”、“遗产”、“民族化”总是与政治和意识形态的目标发生关系，只要是政治斗争或者运动的需要，“传统”、“遗产”以及“民族化”都可以成为打击“敌人”的武器，结果，在意识形态的斗争中，江丰又被认为是鼓吹民族虚无主义，他的素描加水墨的新国画主张被否定。其实，在艺术必须按照党的思想原则进行的时代，这样的政治戏剧经常被改编并且上演，同时，这并不等于说，那些传统主义的恋旧癖可以被允许死灰复燃。就在1961年，艺术史家金维诺(1924—　)还主动分析了花鸟的阶级性，他提醒国画家“认识社会政治经济形势，深刻体会时代精神”[36]。无论如何，50年代初的国画家在艺术风格与流派上保留着复杂性，可是，所有没有将自己的题材和表现手法服务于新的艺术要求的画家，都属于被改造的范围，在以后的对中国画的改造过程中，之前在大多数画家之间存在的艺术差异——所谓的传统主义、海派、京派、岭南画派、写实水墨、融合主义或者其他什么民间师从的学派——统统被消弭在中国画家的思想改造和中国画走向工具主义的道路上，不同时间里出现的大多数争论——无论是学术的还是政治的——不过是在变动中的政治形势下具有不同趣味、观点和地位的画家之间所作出的没有价值的人事较量，或者是保全自己的一种不顾一切的政治表态。所以，阅读当时的理论家关于如何认识传统与创新的一篇学术文章，不如引用当时任何一位画家对另一个画家的批判所使用的文字更能暴露那个

历史时期的真正问题：

以徐燕荪为首的国画界右派集团那种包揽中国画、反对仇视中国画的发展，说中国画动不得；破坏国画家的团结，以及散布国粹主义等等的流毒，也是十分严重的。他们的目的是想把国画拖回到封建时代去，他们是从另一方面消灭国画。我们既不允许江丰对民族绘画传统的虚无主义，也不容许徐燕荪这个封建反动集团在国画界把持下去！只有这样，才能使国画获得健康的发展。[37]

宋代的写实绘画是否可以被继承而明清艺术趣味是否必须终止？传统的程式语言是否适应于对电站和工人的描绘？写生所产生的新的方法与所谓的笔墨传承有无关系？写实主义的光影和体积是否能够与传统主义的线条发生和谐的关系？焦点透视与散点透视究竟如何结合与取舍？这些问题本来是画家个人的实验问题，可是，在这个提倡艺术为政治服务的时代，所有问题都属于与每个人的命运相关联的政治问题，它们统统应该被放在是否为工农兵服务、为人民大众服务的标准下进行检验。于是，意识形态的颁布者和管理者就成为这个时期的批评家与裁判——尽管这个身份在每个人那里都不是恒定的。的确，精神领域里的矛盾是难以目见的，画家内心的美学固执也会或多或少地寻求机会给予表现。画家熟悉古人笔下的千里江山，熟悉郭熙、沈括关于空间的意见，只要有可能，他们还是希望将传统的透视关系保留下来，并且与领导要求的焦点透视——它属于写实主义——进行组合，直至观众也许完全可以不注意到这个问题为止，何况开阔无垠的空间可以展现祖国的“大好河山”。当然，如果可能，梅花可以用来象征革命的气节。熟知欧洲美学的理论家在内心坚守着看法，不过，在这个时期，他们要挖空心思将一些概念与现实的政治术语结合起来，在全面提倡社会主义现实主义的同时，对资产阶级的自然主义问题的提醒也成为一种安全的理论，在这样的陈述中，传统的写意精神悄悄地又被加以肯定。此外，既然“现实主义”是一个保护伞，只要需要和可能，中外古今的艺术都随时会被安置在下面。潘天寿在为传统绘画进行辩护的时候同样使用了“现实主义”这个概念。无论怎样，画家必须对政治有高度的敏感性——这被认为是思想觉悟高　　和与党保持一致的立场，就像傅抱石聪明地借机提出他的“三结合”方法那样：

当领导同志为我们的创作反复推敲、又高兴又婉转地提出意见，特别是指出某部分的缺点的时候，真是既令人感激又令人佩服。当我们经营某一主题（如“人民公社食堂”）而遭到困难无法解决的时候，领导同志既谦逊而又极其中肯的讲话，帮我们打开了思路，解决了问题；又当我们紧张、愉快地完成了初稿时，我们自己也知道还存在很多问题，而我们听到的却是鼓励，和解决问题的办法。[38]

这类让人感到动听的言词的确是在整整 27 年间流行而听上去十分和谐的安全表述。傅抱石理解了，对中国画的改造不是什么学术问题或者技法问题，而是“国画家世界观和艺术观的问题，也是两条道路两种方法的斗争问题”[39]。

注释

1 李可染：《谈中国画的改造》，原载《人民美术》创刊号(1950)，转引自《李可染论艺术》，北京：人民美术出版社 2000 年版，第 3 页。

2 载《人民美术》创刊号(1950)。

3 同上。

4 徐悲鸿：《漫谈山水画》，原载《新建设》1950 年第 1 卷第 12 期，转引自王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版。

5 艾青：《谈中国画》，载《文艺报》1953 年第 15 期。

6 《中国美术家协会创作委员会召开画家黄山写生座谈会》，载《美术》1954 年第 7 期。

7 载《美术》1954 年第 7 期。

8 载《美术》1957 年第 2 期。

9 参见《徐燕荪是国画界的右派把头》，载《美术》1957 年第 8 期。

10 王逊：《对目前国画创作的几点意见》，载《美术》1954 年第 8 期。

11 《美术》杂志 1955 年第 1 期发表了邱石冥的《关于国画创作接受遗产的意见》，之后引发了“关于国画创作接受遗产”问题的讨论，《美术》杂志陆续发表了涉及这个问题的多篇文章：钱天长、潘绍棠的《对〈关于国画创作接受遗产的意见〉的商榷》(第 2 期)，徐燕荪的《对讨论国画创作接受遗产问题的我见》(第 2 期)，秦仲文的《国画创作问题的商讨》(第 4 期)，方既的《论对待民族绘画遗产的保守观点》(4 月号)，蔡若虹的《关于“国画”创作的发展问题》(第 6 期)，张仃的《关于国画创作继承优良传统问题》(第 6 期)，黄均的《从创作实践谈接受遗产问题》(第 8 期)，西北艺专美术系理论教研组的《关于国画创作接受遗产问题的讨论》(第 8 期)，南京师范学院美术系四年级全体同学的《对继承民族绘画优秀传统的意见》(第 8 期)，来稿摘录《对国画创作和接受遗产问题的意见》(第 9 期)。

12 蔡若虹：《关于“国画”创作的发展问题》，载《美术》1955 年第 6 期。

13 同上。

14 周扬：《关于美术工作的一些意见》，载《美术》1955 年第 7 期。

15 《人民美术的重大胜利——第二届全国美术展览会在京开幕》，载《美术》1955 年第 4 期。

16 《为争取美术创作辉煌的成就而努力——来京参观第二届全国美展的美术工作者对展出作品的意见》，载《美术》1955 年第 5 期。

17 朱丹：《沿着繁荣国画创作的道路前进》，载《美术》1956 年第 5 期。

18 潘挚兹：《让花儿开得更美更盛》，载《美术》1956 年第 8 期。

19 转引自朱京生：《陈半丁》，石家庄：河北教育出版社 2002 年版，第 31 页。

20 同上。

21 同上书，第 37—38 页。

22 黄名芊：《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社 1995 年版，第 8 页。

23 亚明在写生团的一次工作会上说：“我们出来是革命，是为无产阶级解放，是革命需要交给我们的任务。党今天分配给我们画画，无论是学校和画院都是党委交给我们的任务。”黄名芊：《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社 1995 年版，第 25 页。

24 亚明：《艺薄云天——纪念傅抱石先生》，转引自黄名芊：《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社 1995 年版，第 10 页。

25　黄名芊：《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社1995年版，第24页。

26　黄名芊当时记录了各种数据，在多年之后，他承认："以上是当年笔记摘录。现在看来，在浮夸风盛行的年代，许多数字也难免染上了浮夸病。"见《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社1995年版，第44—46页。

27　黄名芊：《笔墨江山——傅抱石率团写生录》，北京：人民美术出版社1995年版，第44页。

28　同上书，第253—254页。

29　同上书，第25页。

30　同上书，第66页。

31　叶浅予：《细叙沧桑记流年》，北京：中国社会科学出版社2006年版，第236—237页。

32　郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选(下卷)》，上海：上海书画出版社1999年版，第67页。

33　同上。

34　同上书，第65页。

35　他说："有些同志提出应将彩墨画系的名称仍改为国画系，根据以上的认识，我觉得也可以改。"(郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选(下卷)》，上海：上海书画出版社1999年版，第67页)

36　参见金维诺：《花鸟画的阶级性》，载《美术》1961年第3期。

37　叶浅予：《揭开江丰反党集团的学术外衣》，载《美术》1957年第9期。事实上，叶浅予的基本趣味是倾向西画的，可是，当江丰在政治上失败之后，叶浅予自然将自己的立场明确地放在了江丰的对立面。他在1950年所表达的态度和立场(《从漫画到国画》，载《人民美术》1950年创刊号)，表明了他在政治上的转变非常迅速，他放弃了讽刺的漫画，他知道新的政权不再需要这样的东西，所以他改画国画。可是，他小心翼翼地用西画的线条画出的人物也没有躲避掉在"文化大革命"期间遭遇的批判。

38　傅抱石：《政治挂了帅，笔墨就不同——从江苏省中国画展览会谈起》，载《美术》1959年第1期。

39　同上。

22

改造国画与国画家(二)

傅抱石

早在“大跃进”时期的1958年12月，江苏画家就在北京举办了“江苏中国画展览会”，有60余位画家的161幅作品参加了展出。展览产生了震动，被认为“标志着中国画发展的新阶段”[1]。这个时候，曾经对传统文化异常迷恋的傅抱石提出了一个振聋发聩的口号：“政治挂了帅，笔墨就不同。”[2]他甚至总结了“党的领导、画家、群众”这样一个被称之为“三结合”的创作方法。[3]

傅抱石(1904—1965)在1929年就写成了他那本主要推崇南宗的《中国绘画变迁史纲》，很难说傅抱石的写作动机是什么，不过，他在序言中用“隔壁老二”来称呼日本人多少能反映出1929年这年日本军队进入东三省的局势对中国人的影响。在这部简洁的著作于1931年出版时，他得到徐悲鸿的赏识。傅抱石之前在江西省立第一师范(第一中学)教授国画、篆刻和理论，因没有大学文凭受到奚落直至被逼出学校大门，但他最终去了日本留学(1933年秋天)，这让傅抱石的乡邻感到非常自豪。与很多留学日本学习西画的中国年轻人不同，文献中没有傅抱石在西画学习上的记录。他在东京日本帝国美术学校研究东洋美术史，师从著名学者金原省吾(1888—1958)，同时也学习雕塑、篆刻与绘画，这是日本艺术家决定“发扬旧传统，开拓新画风”的时期，所以可以想象，横山大观、竹内栖凤以及小山放庵的风格在傅抱石之后的艺术中清晰可见。就在年底，日本学者伊势专一的《自顾恺之至荆浩，支那山水画史》出版，受到日本学术界的竭力推崇，作者的盛气刺激了傅抱石的民族自尊心，他写了《读〈自顾恺之至荆浩，支那山水画史〉问题》，[4]他对伊势文中的问题诸如对古籍解释断句的错误及其导致的基本判断的错误逐一作了反驳，表现出家学上的才华。无论如何，傅抱石在日本的学习使他大受益处，他翻译了日本学者梅泽和轩的《王摩诘》(1933)和金原省吾的《唐宋之绘

画》(1934年上海商务印书馆版),他在日本完成的学术研究如《中华民族美术之展望与建设》(1935年5月《文化建设》)、《日本工艺美术之几点报告》(《日本评论》杂志第6卷第4期)、《中国国民性与艺术思潮读金原省吾氏之东洋美术论》(1935年10月《文化建设》)、《中国绘画理论》(东京出版)以及《中国美术年表》参考并引用了日本学者的大量成果,不过,所有的知识背景没有太多地反映出西方学术的影响,他与日本学者画家的往来大都为篆刻绘画诗词,这决定了傅抱石未来的基本美学趣味与学识范围。

在日本,傅抱石结识了对他的艺术与政治生涯有决定性作用的朋友郭沫若,此刻后者正流亡日本。

1935年7月,傅抱石因母亲去世回国,时局的严峻使他没有返回日本完成学业。同年,他受徐悲鸿的聘请,担任南京大学美术教育科美术史讲师。傅抱石显然十分胜任这个职位,在日军于1937年8月进攻上海之前,傅抱石完成了《基本图案学》、《日本法隆寺》、《石涛年谱稿》、《论秦汉诸美术与西方之关系》以及《民国以来国画史的观察》等大量的学术文章与著作。战争全面爆发后,傅抱石在安徽宣城游历,在这里,梅清的经历和艺术似乎再次提醒了傅抱石,在遍游宣城山水写出不少画稿之后,他回到了南昌的家乡新余故里章塘村。1938年4月,傅抱石在《大公报》上读到郭沫若的《在轰炸中来去》:"……又想到傅抱石。这是一位擅长篆刻的名手,他能刻细字,于方寸之内刻列万言;国画也相当出色。……我知道他在中央大学艺术科担任教职,便叫人打电话去问,但却没有问出一个结果。"傅抱石很快到了武汉,任第三厅秘书。期间,为艾青、阳翰笙、常任侠治印。10月底,武汉失守,傅抱石随第三厅撤离前往重庆。次年4月,政治部第三厅在重庆恢复工作。同时,傅抱石仍然继续他的艺术史研究,如他在6月完成了《中国美术史古代篇》。8月,傅抱石开始在沙坪坝的中央大学任教。傅抱石活动频繁,他成为"中国艺术史学会"成员之一;于1940年成为以张道藩为理事长的"中华全国美术会"的理事;写出《从中国美术的精神上看抗战必胜》。7月,因拒绝集体参加国民党,傅抱石跟随郭沫若集体退出。1942年,他怂恿极不情愿做国立艺术专科学校校长的陈之佛上任,陈上任之后聘傅为校长秘书和美术史教授。这年,徐悲鸿、常任侠等人题诗赞誉傅抱石的绘画,从吕斯百在10月《时事新报》副刊"青光"中的文章标题"一位画家之发现"来判断,傅抱石的绘画这年开始受到普遍的关注。事实上,傅抱石在国立艺专几乎没有上课,他把大量时间用于写生作画,同时,他将精力从美术史的研究渐渐转向绘画。他在人生策略上继续保持聪明的头脑:与徐悲鸿、陈之佛、黄君璧在重庆举办联展(1943);与郭沫若在昆明举办书法绘画展览(1944);直至他于1946年在南京与徐悲鸿、陈之佛、吕斯百、秦宣夫举办联合展览,他的名声与日俱增。1945年2月,傅抱石在要求废弃一党专政、建立联合政府的中国文学艺术界《对时局宣言》上签字。1949年10月,傅抱石从南昌回到南京大学师范学院艺术系任教。

在傅抱石回到南京任教职后的11月10日,徐悲鸿给傅抱石去了一封具有双重象征意义的书信:

抱石先生足下,奉手书,欣知安抵南京。绘事前途,光芒万丈,足下可无疑。特吾人处境今非昔比耳。但极可能有转机之时,较之处在强弩之末,仅免利少数人者,此犹胜于彼耳。此间墨油组人数甚少,亦时会使

然。但任职者甚具信心。唯此时言遗产，确谈不上，乃无可如何事。[5]

我们很难确知徐悲鸿“绘事前途，光芒万丈”是怎样的含义，“唯此时言遗产，确谈不上”却与两个月后南京大学师范学院艺术系取消国画概论、书法、篆刻课程，中国画改称“水墨画”——这是1949年11月26日《关于开展新年画工作的指示》之后在整个艺术界开展的对旧艺术进行改造的一部分——发生了关联。这个过分突如其来的艺术改造是如此的迅捷和干脆，使得那些熟悉旧笔墨的老画家们暗暗愤怒不已。

对旧文化的清理是整体性的，被认为是封建社会的诗词显然包含其中，对于保持传统书画习惯的画家来说，还有什么方式是能够在跟随共产党的同时又能够保障自己的笔墨趣味的途径呢？这年，傅抱石开始从毛泽东的诗词中去替代从古人那里寻找灵感。作为在日本就建立起友谊的朋友，郭沫若一直是政治形势的提示者，傅抱石总是从郭沫若那里寻求对现实与政治问题的解答。1947年下半年是共产党向国民党开始全面主动反击而蒋介石政府开始走向衰颓的时期，这年的10月23日，郭沫若发表在《大公报》里的一篇关于傅抱石画展的文章里就提醒傅在政治立场上的转变，郭沫若历数傅抱石的艺术思想路线——从陶渊明向屈原的“倾拜”，他期待傅抱石进一步成为“画坛中的杜工部”，可是，仅仅用杜甫来提示画家朝着所谓现实生活靠近也许是不够的，郭干脆说：“一个真正伟大的画家必须成为人民的画家。”傅抱石自然能够领悟郭沫若的含义，抗战时期，后者在重庆完成并获得演出的话剧《屈原》成为艺术巧妙地反映政治现实的范例，敏感的人能够看出来，这出戏的确是一种有政治和党派立场的隐喻。

> 天高云淡，望断南飞雁，
> 不到长城非好汉，屈指行程二万。
> 六盘山上高峰，红旗漫卷西风，
> 今日长缨在手，何时缚住苍龙。
> （《清平乐·六盘山》）



22-1 傅抱石 《毛主席〈清平乐·六盘山〉词意》 1950年 中国画 20.2×28.2cm

在小小的不及斗方的纸上完成“何时缚住苍龙”这类气势的诗意也许有些让画家为难,傅抱石以精细的传统笔法完成的革命诗情画为他以后大量的毛泽东诗意画提供了表现的经验。直至画家 1965 年去世,傅抱石将发表的 36 首毛泽东诗词全部进行了诗意的图解。正如我们在画家大量作品中看到的那样,对于画家来说,重要的不是主题与题材是什么,而是自己如何借机表现,革命的主题不可避免,就只有在构图、技法和表现处理上寻求旧法与新意结合的可能性。只要没有影响到自己笔墨淋漓的发挥,画家是乐于去不断表现这类主题的。就像《毛主席〈清平乐·六盘山〉词意》这件作品表现出来的那样,在山峦中草草点染象征红军的队伍,以及消失在天际的飞雁都成为对诗词本身的题解,画家保留了他的所谓“抱石皴”,他曾经对石涛的树进行改造后的画法也用在了画中,画家用传统的小楷抄录了毛泽东的原诗,左下方为“其命惟新”和“往往醉后”两方闲章,一切还是那样的保持传统的原样,其章法与布局使不懂中文和这段历史的西方人会简单地将其视为一幅传统绘画。

傅抱石开始了他的看上去矛盾却一直有所控制的人生与艺术路线。他同意新政权关于艺术的看法,但他坚持着自己一贯的艺术主张,他尽可能在文字的书写中保持政治立场与艺术观点的平衡,就像他在毛泽东的诗意画中将合法的政治主题与把握不好就会被归纳为封建糟粕的传统趣味相结合一样。1951 年 7 月 19 日,傅抱石在南京大学师范学院艺术系作题为《初论中国画问题》的专题报告。这正是“国画系”被改为“水墨画系”、老画家私下怨声载道的时期,傅抱石无疑是他们队伍中的一员,不过,傅抱石没有直接对抗这个改变了的制度,他很早就清楚,共产党对资产阶级的艺术嗤之以鼻,现在,他可以通过对开始于国民党统治时期的崇洋现象进行批判,回到对传统绘画的保护上来:

> 中国绘画问题,在毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》和经过了两年多的时间,尤其是在八个月来蓬蓬勃勃以抗美援朝运动开始的爱国主义教育下,似乎并没有得到正确的、一致的认识,特别在某些艺术工作、艺术教育工作上,还是一个相当严重的问题。
>
> 这与中国近百年来封建半封建殖民地的社会和二十几年国民党反动统治时期的艺术教育、艺术设施、乃至留学政策(基本上都是没有的)是息息相关的。随着帝国主义的“坚甲利兵”把中国人民的民族自尊心基本上打垮了之后,竟驯至有些中华儿女“恨不生为外国人!”就在这个空隙里,“月亮也是外国的好”的空隙里,另一姿态的“坚甲利兵”,所谓“西洋画”,主要是颓废的资产阶级形式主义的绘画艺术,自东(日本)自西(欧洲)间接直接地进入了中土。于是中国人开了洋荤,开始知道世界上还有什么主义什么派的西洋画。例如“野兽派”大师马蒂斯是最受欢迎的一个。[6]

傅抱石接下来陈述的例子与现象都发生在民国政府抗战时期,可是他真正要抱怨的是,在 1949 年之后,中国画的课程被取消了:

> 南京大学师范学院艺术系(1949 年 8 月改称,前为“国立中央大学”)绘画组,向分中国画组和西洋画组(简称国画组和西画组)。中国画组除共同必修课程及中国画实习外,有中国美术史(国、西画组必修)、国画概论、书法、篆刻等主要课程。解放后 1949 年、1950 年冬春之间,全系师生进行了精简课

程的学习和工作，将解放以前的课程，逐一研究加以精简。结果，凡是和“中国”两字有关的课程，几乎全部被精简。有的取消（国画概论，书法，篆刻），有的停授（中国美术史），有的改换名称（中国画）。后来部分的同学曾向系行政会议提出“除创作、素描以外，一律改为选修；除上午基本练习（即素描）外，下午一律选修”的要求。最突出的是某次大组（全系师生参加）座谈会，讨论书法课程（每周一小时）的时候，好几位先生认为中国的书法和画法，至少在技法上是同源的，相互为用的。书法对于修习中国绘画线条的帮助，最具直接的关系！要保留“水墨画”（即中国画）就应有书法的课程……尚未竟其辞，就有一位高年级同学突地站了起来，横眉昂首而言曰：中国有什么“书法”？这“书法”两个字就够封建、够反动的了！全座嘿然，黯然！不敢作一声。那时候，我认识上得了一个结论，也不得不得出这样一个结论，就是：“毛笔有罪！”我的头，立刻低了下来。[7]

傅抱石利用毛泽东提倡的“中国气派”、“中国作风”、“中国人民所喜闻乐见”的主张愤愤地问：“我至今还不明白‘中国画’、‘国画’这一课程名称，有何罪过？解放后为什么不能继续使用？一定要改称‘水墨画’或‘墨画’？何被深恶痛绝一至于此？”[8]

事实上，终止中国画系的真正权力不是来自那些曾经留学法国的“形式主义”者，而是已经成为艺术官员的部分写实主义画家与延安艺术家——例如江丰的决定。在很多革命艺术家看来，传统笔墨的确已经成为过时的遗产，至少，传统的工具必须被重新加以利用，使其能够产生出伟大的现实主义——实际上就是写实绘画——的作品来，这样，“中国画”或者仅仅是传统书画的研习就远远不够了。在对传统艺术问题的认识上，徐悲鸿与江丰具有敏感性，可是，当一种认识被意识形态化，所产生的结果就不仅仅是学术范围了。傅抱石针对周扬在同年的讲话《坚决贯彻毛泽东文艺路线》中的看法进行表态时，他也许不清楚，正是在向苏联的社会主义现实主义的学习中，中国画遭遇到了他经历的厄运。

傅抱石怀着极大的同情心和责任感向党中央、向政府、向全校师生提出了具体的建议，他号召要对中国绘画遗产进行搜集、整理和研究；请中央教育部在拟订初级中学、小学的美术课程标准时要让学生理解中国绘画主要的工具和材料的性能。傅抱石理出了一个继承、整理与研究的清单，他指望系统地保留和继承传统书画成为可能。[9]

傅抱石理直气壮地扮演传统艺术卫道士的角色，他继续写作关于传统绘画的文章，在使用最为安全的概念“现实主义”的同时，他津津乐道于传统的特征，例如他在1953年完成的《中国绘画的优秀传统》中对“中国一切造型艺术的最基本的问题之一”的“线的问题”就给予了十分唠叨的陈述，他仍然想说的是，中国画“笔法”的重要性。这年他还完成了《中国的人物画和山水画》，也是对明清之前的传统绘画给予理性的眷念，除了宋画以外，他对倪瓒“平远的坡石，枯寂冲淡，寥寥几笔”的绘画表示了好感。1954年，傅抱石在第一届江苏省文学艺术工作者代表大会上的发言中也表现出他的世俗智慧，他清楚：凡是被划入封建社会糟粕里的东西都是会被否定的，而一旦被表述为“传统的优秀遗产”的东西，就有可能得到认同。所以，他小心翼翼地指出：“由于中国绘画的发展是长期封建社会的产物，毫无疑问，它是含有许多糟粕的。”傅抱石继续说，“保守的观点”和“自赏的情绪”是中国画的缺

点,他号召画家"首先必须热爱新的东西"并反对"陶醉在笔墨的形式趣味上"。而他向党和政府真正的建议是:江苏有很多老的国画家,他们是"一份值得注意、珍视的活动的文化财富",可现在他们的生活非常困难,需要得到帮助和照顾。他举出了一个能够支持自己的例子说:"例如北京,有一两年过年前几天,有些画家实在过不下去,听说周总理的关怀使他们渡过了年关。上海市,1953年用各种方式,进行照顾,费用超过了两亿。听说华东美协还准备组织一些人画'王星记'出国的订货。像这类情况,省文联(和有条件的市)若能适当地照顾到,是有意义的,也是有必要的。因为江苏省搞国画的同志特别多,南京、苏州、无锡……都存在这个问题。"[10] 直至1959年7月之前,傅抱石仍然书写着关于传统绘画的文章,同时,他没有终止在可能的情况下向党和政府呼吁改善国画家的生活状况。1956年,傅抱石参加了全国政协第二届二次会议,他代表那些不得不改变自己笔墨兴趣的老画家向政府表态,以说明,凡是受惠于党和政府的画家已经按照要求改变了他们的绘画方式、风格、题材以及趣味。傅抱石的陈述动机源出于得到党认可的指望,而他的陈述语气却是耐人寻味的:

我们也应该提起:通过祖国几年来伟大的辉煌的建设成就对国画家们的启发和教育,从而使国画家们自觉地努力要求改造,也是很显著的事实。尽管部分的国画家还没有固定的工作,没有经常的学习机会,然从几年来群众性的活动来看,在不同程度上他们都积极响应了政府的号召,表示了自我改造的决心。反映在画面上,从主题到形式,都起着可喜的变化(例如去年二届全国美展的国画出品,可以证明)。我们深深知道:一种艺术技巧的掌握,是从漫长时期的创作实践中苦学苦练不断累积的结果。对于画家们说来,这就是画家的所谓"本钱"。一旦要从自己的手里将它打个折扣,甚至还要抛弃没有用的一部分,这实在不是一件容易的事情,是需要极大的勇气和决心的。而我们竟有不少的高龄的著名国画家为了求得艺术上的改造更好地为人民服务,他们欣然地这样做了。例如上海几位著名的山水画家和花鸟画家,1954年到镇江一带描写过劳动人民和洪水的英勇斗争,北京许多著名的国画家,不止一次地去到名山大川或基建工地体验生活,进行创作,都得到很大的收获。[11]

尽管如此,傅抱石还是呼吁人们将那些早已改行、笔墨久荒的国画家的生活状况报告给政府,以便拯救他们。

1957年5月,傅抱石率中国美术家代表团访问罗马尼亚、捷克,他用毛笔水墨画出来的异国风光仍然是有趣的。在50年代里,傅抱石的确实验了很多透视画法,笔法的生动与自由成为这些作品的主要的特征。1959年6月,傅抱石到毛泽东故居韶山参观访问,在9天的访问创作中,傅抱石表现出感动、兴奋和紧张,傅抱石完成了《韶山》和《毛泽东同志故居》,以及《韶山八景》组画。他在7月7日写的《韶山作画小记》是这样结尾的:"14日6时,我们离开了中国人民的伟大领袖毛主席的故乡,前后虽然只短短的九天,却是我一生中最光荣、感受最深的九天,我永远不会忘记,我永远要画它。"[12]

傅抱石获得了党的信赖,当他从韶山回到南京不久,就受托到北京为首都人民大会堂完成毛泽东词意"江山如此多娇"的巨幅挂画。高5.5米、宽9米的中国画是古人没

有画过的，现在，傅抱石和他的合作者关山月必须在不到一个月的时间里完成这件“十分光荣而又相当艰巨的任务”。事实上，这幅完成的巨幅作品没有小稿子生动有趣，这倒不是因为他没有酒喝以至难以表现自由的情绪，巨大的尺寸本身已经为来自文人传统的笔墨构成了困难——用传统材料与工具来实现巨幅作品创作完全脱离了这个传统的趣味与功能。9月27日，毛泽东为诗意画题上了“江山如此多娇”，这个题字具有政治保护的功能，尽管这仅仅是一幅描绘风景江山的图画，这类命题作品的意义正好在于它们是中国画改造时期的重要文献。比起那些被打成右派分子或者反革命分子的艺术家来说，傅抱石还算安全地度过了数次政治运动，1960年，中国美术家协会江苏分会成立，他成为第一届主席。9月，他带领江苏和外地艺术家开始了他那影响了全国美术界的写生“长征”。1961年2月，他发表了《思想变了，笔墨就不能不变》，他再次想说明：时代发生了变化，现实改变着画家的思想，笔墨应当随之发生改变！可是，对于年老的画家来说，笔墨的转变是如此不容易，傅抱石在3月的一篇文章《“江山如此多娇”——谈谈“江苏国画工作团”旅行写生的山水画》里还举例说明习惯的固执：画家们经历了三峡夜航景色之后仍然避开了这个能充分反映祖国交通史发展的题材。“拿我来讲，虽然也一度考虑过，但马上就想到它技巧上的困难和画面的不易处理，一转念间，又转到我的‘西陵峡’和‘神女十二峰’身上去了。这说明了什么呢？一句话，宁肯牺牲富有现实意义的主题内容，不肯牺牲自己的笔墨习惯，每每自问，惭愧实深，这是我今后在创作中必须努力克服的缺点，特别是要加强决心，好好地改造思想。”[13] 傅抱石在20世纪60年代继续毛泽东诗意画的绘制，他清楚这个方向可以保证自己的笔墨的自由性。



22-2 傅抱石、关山月 《江山如此多娇》 1959年 中国画 500×900cm

思想变了,笔墨本身究竟会发生什么样的变化?可以肯定的是,山水里的确出现了在过去的绘画里不可能出现的红旗、人群队伍和工农业建设的场面。对于傅抱石来说,“苍山如海,残阳如血”的诗意不过是在天上涂点红色,而在山上点缀象征革命队伍的红旗,画家把兴趣仍然放在山水的表现上,他其实不用去理解毛泽东当年在攻打娄山关之后的心情究竟是对胜利的喜悦与歌颂还是对未来的惆怅和忧虑,[14]他的“抱石皴”不过是在学习古人的基础上由天赋完成的自由笔法,实际上与政治思想上的变化没有什么关系。

钱松喦

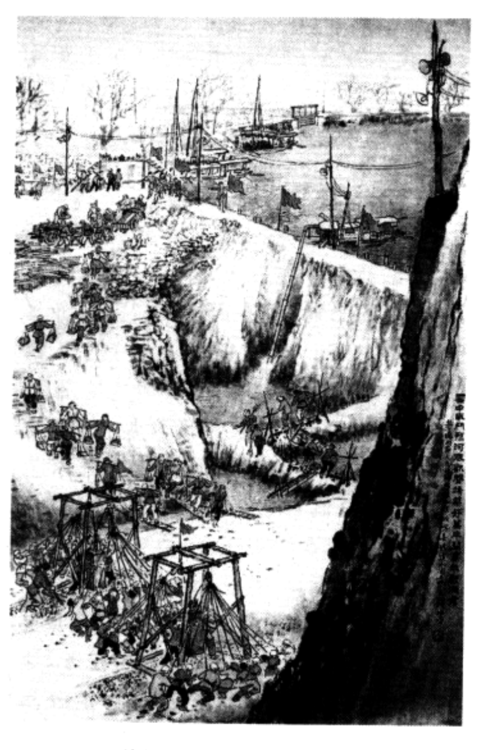
参加国画工作团的成员钱松喦对自己在 1949 年之前的绘画有这样的评价:“从 1923 年到 1949 年,我大概作了五百幅以上的画。这时,我的作品尽管受人欢迎,可是我的创作思想,就好像进入死胡同里。只是团团转,翻来覆去,脱离不了前人窠臼。”[15]

的确,在 1949 年之前,钱松喦(1899—1985)仅仅是众多从《芥子园画谱》获得传统绘画知识中的一个,小桥流水、危崖长松、高士隐居、雪景寒林。事实上,传统画家与知识分子对这些题材以及相应的笔墨趣味永无倦意。钱松喦最初对西画有过尝试,文献记载,他在 19 岁进入江苏省立第三师范学校研习传统的同时学习过解剖、透视、素描,早期作品《莲塘欲雨图》中的荷叶所具有的光影和体积表现证明了这个事实。不过,很可能是钱松喦自己对西画没有太多的迷恋,在之后的绘画生涯中,他都与古人为伍并且乐此不疲。对于钱松喦,1949 年的确是一个重要的界限,在抗日战争结束之后的几年里,尽管身兼教职,他仍需以画画养家糊口,却因经济萧条难以为继。钱松喦的女儿钱心梅有这样的记录:

> 记得抗战胜利后不久,父亲带着我母亲和十岁左右的哥哥去南京举行一次画展,南京是国民党首府,以为总能畅销,谁知“首都”也是民不聊生。画卖不出去,每天房钱饭钱用得连回无锡的火车票钱都没有。后来,遇到一位熟人,出主意,将画贱卖,买了火车票回家。[16]

这个景况与钱松喦在 1949 年之后的一段时间里的生活形成了对比。钱松喦得到了主科教师的工资,并成为学校新的业务集体中的成员,1952 年,钱松喦被赋予了无锡市第一届文联主席和市人民代表大会常务委员会委员的职务,画家充满喜悦,这些与绘画没有直接关系的名誉似乎成为画家艺术价值的确认,他自然乐于接受,何况这是一个由共产党领导的新社会,他感到有了新生。这样,党的教导就成为画家艺术的方向,他学习毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,接受党对国画进行改造的任务,他把目光从深山寒舍转向了正在进行土改和农业合作化的农村,将思绪从对“竹林七贤”的入迷变为对人民新生活的想象。尽管他“如饥似渴地学习党的文艺方针政策”,明确了“为社会主义服务、为人民服务”,可是,对于一个已过 50 岁、仅仅熟悉传统工夫的画家来说,这样的转变真的很容易吗?钱松喦在 50 年代完成的作品所具有的画面效果被认为属于“旧瓶新酒”,他保留了表现荒寒与孤寂情绪的笔墨,却画出了一些正在发生的农业机械化、人民公社化、生产大跃进以及其他建设题材的内容。人物被认为最能够直接反映现实,钱松喦也尽可能地在船上、工地以及其他可能的地方画出工人或者农民来,他希望跟上党要求的步伐。但是,钱

松岳缺乏西画的严格训练，并且从来没有现代人物画的实践，因此对人物形象的刻画总是让他勉为其难，在反映建设的场面时，他也完全缺乏西画那种通过透视、空气以及其他有效手段烘托气氛的技巧。与大多数熟悉传统笔墨的老画家一样，钱松岳完成了许多看上去奇异的中国画，一种将农业社会的自然环境与现代化荒诞地结合在一起的绘画。



22-3　钱松岳　《筑坝》(局部)　1958 年
中国画　84×53cm



22-4　钱松岳　《红岩》　1962 年
中国画　104×81.5cm

1960 年，钱松岳参加进了傅抱石带领的国画工作团，他在次年回顾这次远游时，透露出新的社会风貌和政治空气对过去几十年积累的文人修养的消解：

通过这次壮游，觉得不独反映祖国河山需要山水画，回忆革命史，歌颂新面貌，也有适用之处。广大人民本来喜爱山水画，和其他画种一样，种种顾虑，真是庸人自扰。我恍然大悟，山水画大有文章可作…… 作好这篇文章，主要关键是要在马列主义毛泽东思想指导下，紧紧抓住时代脉搏，群众观点，地方特点，再通过辛勤的艺术实践，而成为新时代瑰丽伟大的山水画。

此行不单是从生活中见所未见、闻所未闻获得真实知识，而且大开眼界，大豁胸襟，站在三门峡工地上，武汉长江大桥上，华山秦岭峨眉上，觉得浩气凌云，为做一个中国人而自豪。[17]

钱松岳也许可以成为傅抱石"思想变了，笔墨就不能不变"的一个有效的例子，他

开始进一步改变对绘画表现的理解。从技术上讲，画人物仍然非常吃力，现在，革命圣地成为他放弃勉为其难地画人物的契机，因为革命圣地本身就意味着革命和政治，无须求助于划着船只和挑着粪筐的农民。他开始用自己理解的革命现实主义和浪漫主义相结合的观点来指导他的绘画实践。他在总结《红岩》的创作过程时说：[18]

> 这一题材，60年到62年，其间经过数十次的修改，但始终为生活现象所束缚，不敢有浪漫主义，反而灰溜溜的，红得不透，主题思想不突出。虽然芭蕉用白描，黄桷树尽量缩小地盘，终觉显得不够。后来重行考虑，把黄桷树干脆"割爱"，扩大了红色岩石的面积；这样一来，全幅通红，红色的革命气象豁然显露了。
>
> 纪念馆是重要的材料，不能"浪漫"掉，把它体积缩小推得更高，有"高山仰止"的崇高感觉。馆旁两树合成一株大柏树，象征坚贞的革命气节。[19]

与傅抱石画完了毛泽东诗词一样，钱松嵒也几乎画遍了共产党的革命圣地。直至1964年3月"钱松嵒国画展览"的开幕，画家获得了赞誉。曾经是延安艺术家的华君武很明确地将钱松嵒的画视为不仅在山水画也包括人物画和花鸟画领域推陈出新的"样板"。[20]山水画为政治服务在钱松嵒的作品中得到了体现。之后，钱松嵒更是对革命题材乐此不疲，他于1965年完成的《苍山如海，残阳如血》较之傅抱石早期的理解，更符合党的美学标准，挺拔的山冈残阳如血，笔法与造型显得非常有力。

关山月

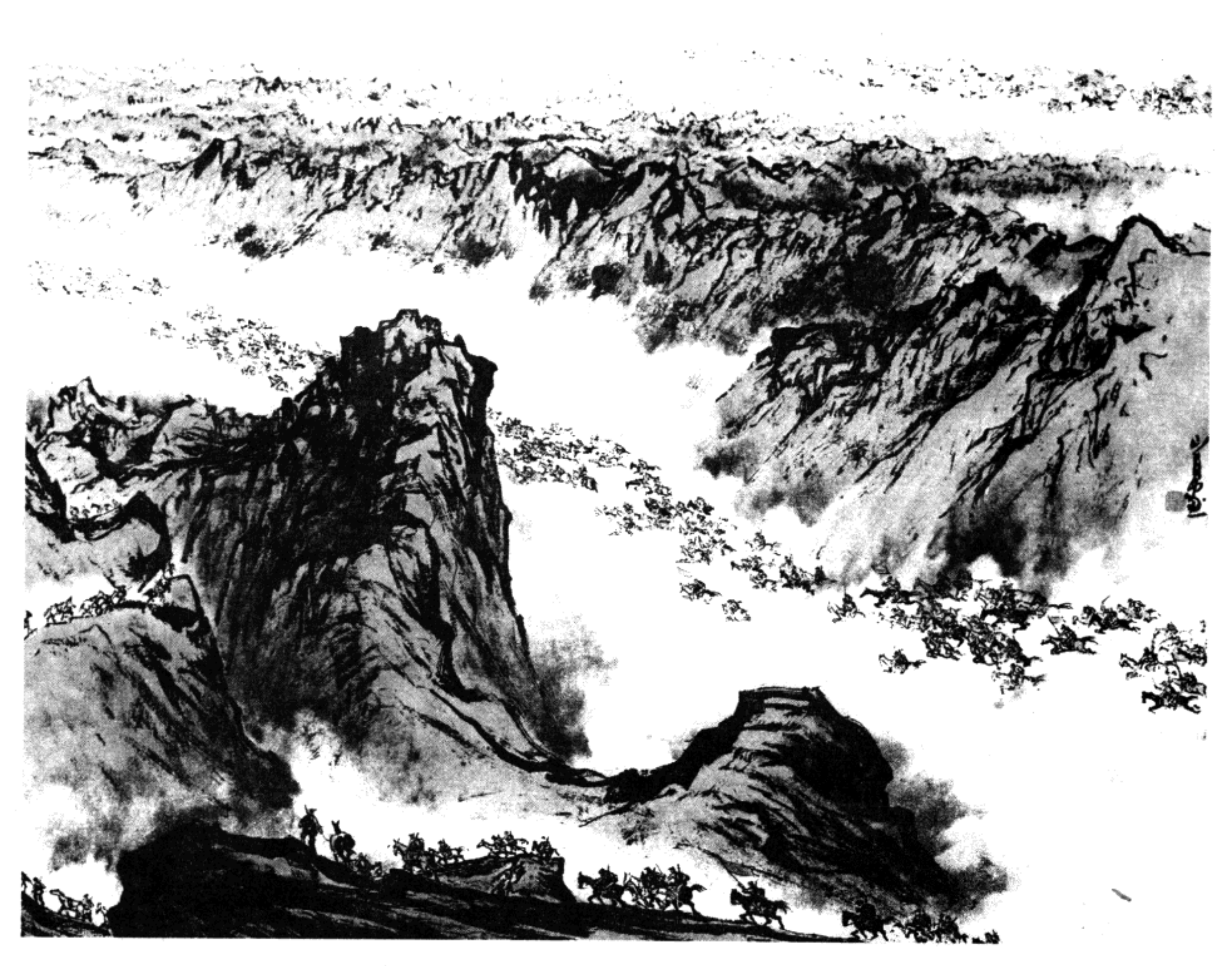
与傅抱石共同完成《江山如此多娇》的画家关山月(1912—2000)是广东阳江县人，早年在高剑父中山大学美术专业夜班听课，受高剑父青睐，又入春睡画院学习(1935)。关山月没有系统师从传统绘画的经历，他于1931年考入广州市立师范学校，读书期间仅仅有在装裱店读画的机会。事实上，这个时期的广州大街小巷充斥着异域文化的东西，关山月也只有在1938年日军攻占广州，寄住澳门普济寺院时，才认真研究和临摹了高剑父的珍藏。的确，广州作为早期通商口岸的城市，很难为30年代的年轻人提供深厚的传统氛围，现在，老师也提倡着反映现实的"新国画"，关山月的敏感性就更加远离居廉这辈人的教养。日军的侵略让关山月愤慨不已，他与他的老师一样，用画笔对日军的罪行进行控诉和对被占领的悲剧给予哀鸣，《三灶岛外所见》(1939)、《寇机去后》(1940)以及《中山难民》(1941)在使用写实方法上与老师提示的方向是一致的。他在《寇机去后》的题款中写道："1939年8月刚从港澳辗转回抵曲江寇机不分昼夜侵袭和平市区大肆烧杀残不可忍愤恨之余特写此以纪实况而志不忘。"这个时期，关山月的艺术可以用"纪实"来概括，然而重要的是，他使用的是传统的工具与材料，这在事实上使画家成为以二高一陈为主体的岭南画派中的一员。1940年，关山月因在桂林举办"抗战画展"结识夏衍、黄新波、欧阳予倩等人；1941年，画家在重庆举办抗战画展又结识郭沫若、老舍、陶行知、黄君璧、刘开渠、赵望云、庞薰琹；1942年，关山月在昆明、乐山和成都举办画展，又结识徐悲鸿、张大千、朱光潜，这些人物构成了关山月重要的社会资源。1943年夏天，关山月与赵望云、张振铎从成都出发，沿西安、兰州前往敦煌，一路写生并举办画展。到了冬天，关山月在敦煌已经临摹了近百张壁画，在这里，

常书鸿成为关山月重要的支持者。离开敦煌后，画家还去了青海塔尔寺。次年春天，关山月带着大量的异域风情的写生与临摹回到成都。与吴作人、张大千等人一样，关山月体验了荒漠的孤寂与凄凉，并从敦煌壁画中获得理解艺术的源泉。当他将在西部的写生和临摹作品进行展出时（1944年在重庆举办“西北纪游画展”、1945年与赵望云、张振铎联合举办“西北写生画展”），获得了普遍的赞誉。郭沫若在观看了画家的展览之后写了一首诗，表明了这个时候人们真正关心的究竟是什么：“画道革新当破雅，民间形式贵求真。境非真处有为幻，俗到家时自入神。”郭沫若在为画家的《蒙民牧居》题写时，借题批评了中国画题材狭窄，亭台楼阁、人物衣冠无非古制，宋亡之后，画家们逃避现实。可是今天，关山月“纯以写生之法出之，力破陋习，国画之曙光，吾与此喜见之。”（1944）事实上，郭沫若在这里说的话在若干年前高剑父已经说过了，人们很清楚，画家尽可能真实地表现了现实对象。1947年下半年，关山月到了南洋写生，次年回到广州后，他担任了广州艺术专科学校中国画科的教授。1949年5月，关山月参加了“人间画会”，10月，画家参与了《中国人民站起来了》的绘制。

与方人定一样，关山月很早就进行写实人物画的实验，在反映抗战题材的作品里，画家完成的人物画因工具和缺乏西画严格训练的原因表现出技法上的吃力。他尽力刻画人物，不过离指望的效果相去很远。《铁蹄下的孤寡》（1944）中的人物造型几乎没有把雪地上的大人与小孩的特征区分开来，寒风凛冽的效果固然存在，悲剧也通过让人难受的人物表情体现出来。在他于1944年完成的《今日之教授生活》里，我们能够看到教授贫困的生活环境，但是，人物形象的刻画与表现显露出缺乏准确而坚实的造型基础。1949年之后，关山月面临的是对新社会和新人的歌颂。他参与了对50年代的政治运动的描绘：抗美援朝、大跃进、人民公社、驱除“四害”以及社会主义生产建设。画面看上去，关山月吃力但有效地画了很多人物，如果人物是风景或者工地上的点缀，画家总是能够生动地将其表现出来。当他面临山水画如何表现社会主义这个问题时，他就在山岩上画出有卡车的公路（《新开发的公路》 1954），就像花鸟画被转换为“除四害”的题材的作品一样（《一天的战果》1956），表现出那个年月画家必须具备的政治与构思机巧。

作为一个用“笔墨当随时代”来为自己改变绘画题材并进一步抛弃传统笔墨做辩护的画家，关山月在让中国画服务于社会主义政治需要的时期显得更为游刃有余。关山月在50年代的境遇是十分顺利的：1950年，他出任华南文艺学院教授、全国美协常委；1953年，出任中南美术专科学校副校长兼附中校长；1958年，出任广州美术学院副院长；1959年，他代表中国在法国、比利时、瑞士主持“中国近百年绘画展览”。这些荣誉构成了画家更加听从党的安排的基础。当被指派与傅抱石共同完成人民大会堂二楼宴会厅入口的《江山如此多娇》这个政治“任务”时，关山月欣然接受。两位画家的草图经过了多次审查，尺寸被一次次地要求放大，直至最后接受了周恩来对太阳放大一倍的要求。尽管传统绘画从来没有如此大的尺度，两位画家仍然按照需要完成了这幅有长城、黄河与喜马拉雅山的山水风景画。不管画家本人怎么看，关山月与傅抱石被国家领导人认为出色地完成了这一项重要的政治任务，所以，在1961年，国务院为两位画家去东北三省的旅行写生配备了一个摄影

组,以记录在党的领导下画家是如何用画笔表现社会主义建设成就的。抚顺的露天煤矿给予关山月深刻的印象,在《煤都》(1961)中,他完全破除了传统的笔墨方法,在尽可能保持笔墨的生动性的前提下,画家事实上消除了线与墨的明显界限,色彩微妙地融入了笔墨的挥扫中。关山月的这类作品被认为具有独特的表现力,无论如何,画家在用写实的技法——如透视与光的表现改造中国画的同时,又强调传统绘画本身的特殊性。



22-5　关山月　《快马加鞭未下鞍》　1963 年　中国画　81.5×99.6cm

画家在改造和保留之间反复实验和斟酌究竟取得了什么成效呢?关山月在回顾他 70 年代画《龙羊峡》时谈到过他面临的困惑:

龙羊峡气势雄伟,峡谷号称三十里长廊,两岸悬崖峭壁,水位落差大,水流急湍,在那里建水电站是很气派的。我去现场看了后很激动,回来一气画了五幅那样大的

《龙羊峡》……我年纪已大，反复画大尺寸的作品是为了什么？是想在艺术上能够取得一点新的突破，我一连画了五幅都不满意，还没能找到如何表现龙羊峡的雄伟气派的点子。……攻来攻去，攻不下艺术上的难关，是很苦恼的事。……我原来给这幅画起了《山河在欢笑》的题目，但画面表达不出来，我为我画不出现实中的景色声情而发愁。[21]

"艺术上的难关"究竟是什么呢？题材已经不是问题，传统笔墨显然也不是画家寻求的方法，表现"雄伟气派"就差一个"点子"，古人曾经咫尺中可以千山万壑，今人在描绘社会主义的河山却面临问题。后来，画家萌发的"点子"是在山腰加上了一条细细的盘山公路，使得观众重新调节了他们的眼睛。事实上，将透视引入中国画已经改变了视觉判断的习惯，除非像《江山如此多娇》那样，西方透视仅仅被运用于局部，从整体上仍然用传统的透视立场来拼接各个局部的表现。在1963年完成的《快马加鞭未下鞍》里，画家面临的是同样的问题：为了表现理解中的"离天三尺三"和"快马加鞭未下鞍"，关山月在不能算中景的"中景"和十分遥远的"远景"里也放置了结队奔跑的马群，马背上的战士手举红旗朝着远方奔去。然而，除非将"浪漫主义"这个词汇给予滥用，否则我们还是宁愿将这些马群视为奔驰在云雾中的动物。经过了不断的折中实验，关山月在1973年完成的《绿色长城》成功地处理了西方透视与传统视角的关系。他使用了"长城"这个特殊的词汇，他告诉人们："这个长城既可防沙，又可防风，还可防止敌人，是一个绿色的铜墙铁壁。"显然，关山月也用这个"长城"防御了对自己可能的批判。在特殊历史时期的政治智力上，关山月是一个有趣的范例。事实上，关山月大量的写生作品在笔墨表现和画面处理上生动有趣，这些作品与《长城内外尽朝晖》(1974)这类接近装饰性并表现出笔墨无所适从的创作形成了明显的对比。

李可染

李可染早在1959年就用毛泽东的"江山如此多娇"作为画展题目，他也是通过改造传统绘画来表现毛泽东诗意的画家之一。受过严格传统技法训练的李可染似乎也受毛泽东的"那些写景抒情、壮阔激越的诗词"的感染，他相信可以启发出"许多动人的山水画"。直至20世纪60年代初期，他实现了对领袖诗词给予独特表现的愿望。[22]

李可染(1907—1989)是江苏徐州人，父母都不是读书人。李可染从小对民间游艺充满兴趣，像关良一样，他随处勾画的戏曲人物表现出绘画的敏感性。他写字画画的天性博得私塾老师的宠爱，当他10岁进入吴氏小学时，老师给予了"孺子可教，素质可染"的评价，并另取学名可染。李可染在13岁时拜徐州画家钱松龄(字食芝)(1880—1922)为师，并有两年对王石谷的学习。1923年，李可染入上海美术专门学校普通师范科学习，接受诸闻韵、潘天寿、倪贻德等老师的教诲。1925年，李可染毕业回到徐州，受聘于徐州第七师范学校附属小学教书，同时兼徐州私立艺专木炭画教师。这表明了尽管他的毕业作品属于王石谷的细笔山水，但在普遍学习西画的空气中画家没有流连于钱松龄传授的教养，至少有西画技术的年轻人在新兴学校里容易找到一份工作。1929年，李可染考入西湖国立艺术院研究生班。在林风眠等人推崇的新的教学体制下，李可染在自修国画的同时，将主要的精

力放在了西画学习上。他师从克罗多学习素描和油画。李可染在这个时候被认为已经暴露出对黑色的偏爱,而这在印象主义者的克罗多看来是不符合西方色彩的认识要求的,可是,这个中国学生的固执和表现出来的敏感性获得了老师的宽容。由于克罗多、林风眠以及其他西画老师的影响,李可染不仅获得了对西画系统知识的深入了解,更有了对印象主义以及表现主义风格的认识。在这所自由主义的学校,李可染一开始就没有受到严格的西方学院派体系的禁锢,这为画家未来的艺术奠定了趣味基础——李可染在学校期间画的水彩风景写生中概括性的笔触表明了这个影响的直接性。无论如何,这年他加入了学生的激进团体"一八艺社",1931 年 6 月,他参加了"一八艺社"在上海举办的习作展览会。可是在秋天,李可染因参加"一八艺社"的激进活动被革除职务——他在读书期间兼任的教研室助理员,他回到了徐州并再次任教私立艺专。李可染没有停止他的绘画,他甚至举办了一次个人画展。1935 年,他像大多数传统画家那样游览泰山,似乎出于秉性,他甚至专程到北平故宫博物院观摩历代名画。

1937 年,民族危机深重,李可染带领徐州艺专学生绘制抗日宣传画。1938 年,画家参加了第三厅的工作。第三厅于 1940 年秋天被改组为文化工作委员会,李可染继续在郭沫若的领导下工作,直至 1943 年。期间他画了《是谁破坏了你快乐的家园!》和《是谁杀害了你的孩子!》的宣传画。1942 年应该是李可染艺术经历中重要的一年,他开始更多地用水墨作画。重庆期间,他住赖家桥农舍,比邻牛棚,他开始观察水牛并产生了表现的浓厚兴趣。画家似乎在牛的性情上找到了自己的本性,他甚至在牛的身上找到了一种更为宽泛的象征意义:辛勤、温良、踏实、淳朴而充满力量。他用这种精神来勉励自己,以至他将自己的画室命名为"石牛堂"。他因自己的水墨画《牧童遥指杏花村》被徐悲鸿买去以及社会名流的赞赏而受到鼓励。事实上,在他 1943 年应陈之佛邀聘任重庆国立艺专中国画讲师之后,将主要的精力放在了对传统的恢复和研究上。他提出的"用最大的功力打进去,用最大的勇气打出来"被人们反复引述,表明这位画家对传统艺术生命力和开启新疆域的充分信心。

1944 年,李可染在重庆中苏友好协会举办水墨画个展,受到徐悲鸿(作序)、老舍(撰文)和林风眠(撰文)的鼓励和支持。1945 年,他参加了林风眠、丁衍庸、赵无极、关良、倪贻德举行的联展,并在《文化界对时局进言》上签名。1946 年,李可染没有回到杭州艺专,他随徐悲鸿去了北平,任国立艺专中国画系副教授。徐悲鸿的邀聘和北平的齐白石对李可染具有更大的吸引力。他在 1947 年的春天成为齐白石的学生,直至老师于 1957 年去世。显然,李可染决定成为富于活力的传统阵营中的一员。我们不必对齐白石用很多溢美之词对学生的赞扬过分认真,[23] 不过,李可染无疑从齐白石那里学到了观察生活的态度与充满活力的笔法。我们在画家于 1948 年左右完成的人物画中能够看到齐白石的影响,至少,李可染在拜师之前的内心一开始就倾向于齐白石的趣味,当得到了齐白石的亲自传授时,李可染更加肯定了自己的方向。在人物环境和牛的表现上,李可染充分接受了齐白石简洁、自由的笔法。同时,他将曾经认真学习过的写实方法和表现能力用在了对牛的造型上,与所有传统画家对动物的描绘不同,李可染的用笔是在对对象的结构与体积的理解基础上以娴熟的笔墨轻松塑造出来的,他用简

洁的笔触——接近油画的大块笔触的运用——准确地表现出对象，但所使用的笔墨保留了生动性与传统工具自身的特点，他甚至用这样的方法画出反映在牛背上的明暗与光来，在此之前，没有谁能够像李可染那样将写实的方法融入到传统笔墨中而几乎不露痕迹，这样的方法使李可染获得了表现的极大兴趣与成就感，他乐此不疲直至晚年。

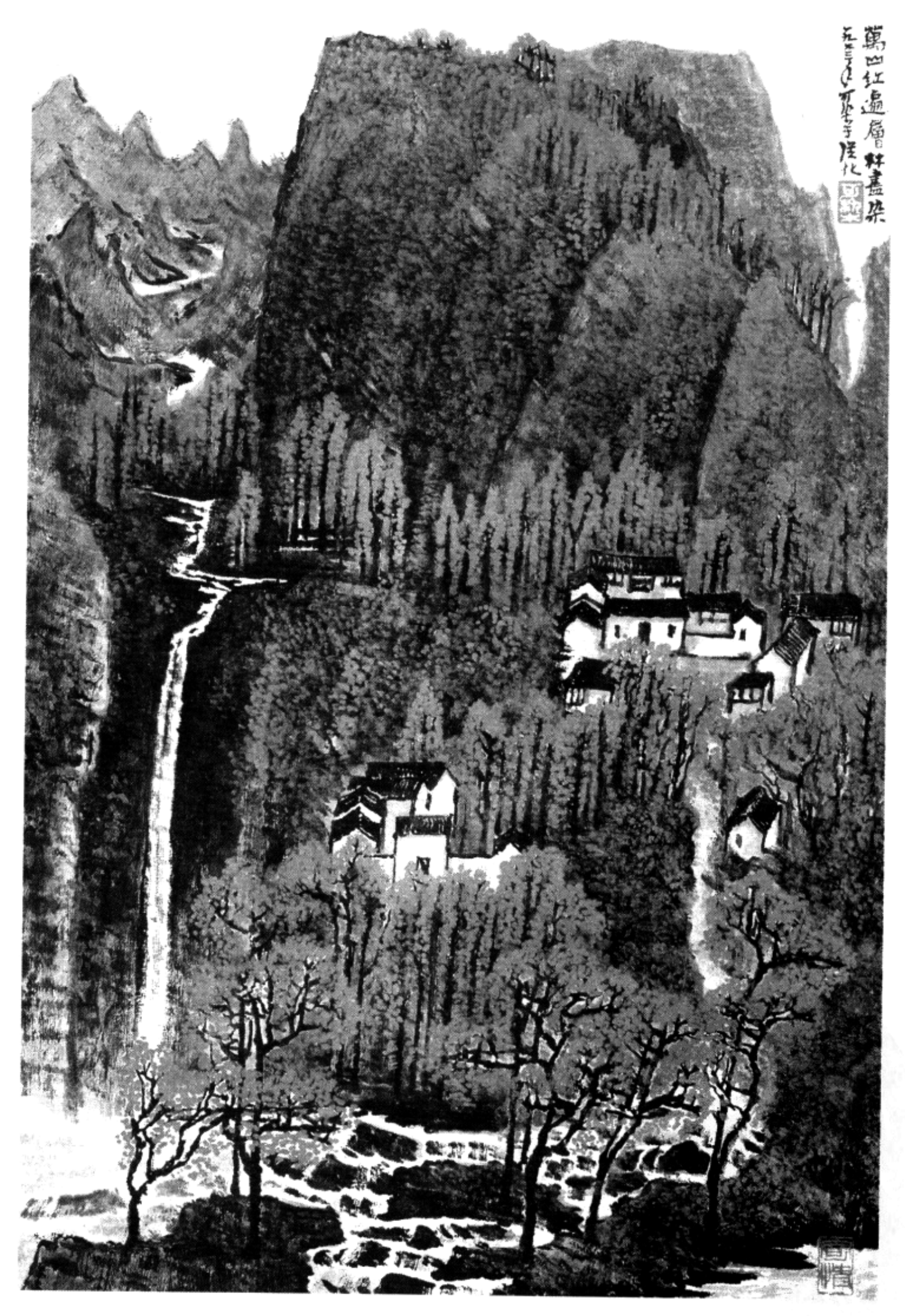
几乎在拜师齐白石的同时，李可染也投师黄宾虹。尽管李可染很早就了解黄宾虹的笔墨特征，我们也不能将李可染对黑色的兴趣归之为受黄宾虹影响的结果，40 岁的李可染不过是对同样强调"黑"的黄宾虹重振传统绘画的风格更有兴趣。在山水画方面，李可染更多地接受的是黄宾虹而不是齐白石的趣味。不过，在 1949 年之前，李可染的山水画表现出徐渭、石涛、八大的影响，就像当年陈师曾告诫齐白石不要学"四王"一样，齐白石也训导这位后生不要去临摹古人，不要使用纤细的笔法，并启发学生饱蘸水墨写出山水。然而，正是黄宾虹的笔墨与趣味唤醒着李可染在山水领域的敏感性。

1950 年，李可染在中央美术学院教授中国画。他在政治立场上完全同意党的文艺思想，同意用写实主义改造中国画，他甚至于 1951 年参与了新年画的绘制，可是，他的《劳动模范赴北海公园》没有成为新年画的典型，他仍然使用着旧的笔法。这年他到广西壮族自治区南宁市参加土地改革，这被认为是为了了解新中国的新面貌。1954 年，李可染与画家张仃、罗铭到江南和黄山等地写生，3 个月的写生成果是在北京北海公园悦心殿举办的三人写生联展。1956 年，画家用 8 个月的时间溯长江、过三峡写生旅游，完成了 200 幅作品。在这些写生作品中，画家保留了西方画家的观看方式，画家还使用铅笔来勾画山脉的轮廓和结构，关注了光的效果。不过，两次写生表现出差异，画家从谨慎的"对景写生"转变为大胆的"对景创作"。尽管这些作品完全不属于李可染典型的风格，不过可以看出，只要可能，他总是通过各种方式——例如俯视的构图、浓密的树枝填满画面，同时，充分利用面对阳光时对景物的感受——这是使用大量深色或者重墨的机会——而尽可能地使用较重的笔墨，在表现有波光粼粼的水面的风景时，我们可以看到光源经常是画家面对的前方，结果风景总是显得具有逆光的效果，所以，这些写生已经或多或少地反映出画家之后的风格特征。1957 年，李可染与关良一道访问德意志民主共和国，在 4 个月的时间里，他在对异国风景和建筑的写生中继续保持着自己的方法：满满的构图、尽可能重的笔墨。《德内斯顿暮色》与《麦森教堂》是一对很好的例子，当画家描绘正面阳光下的建筑时，画面不得不出现具体的物象结构，以至难以像阳光退到建筑后面的"暮色"那样，能够充分利用水墨的特性——朦胧不清的黄昏也正好是使用大面积重墨的机会。直至 1959 年赴桂林写生，画家还在对满构图、逆光和黑色进行小心翼翼的实验，尽管他在这年举行的以《江山如此多娇》命名的水墨山水写生画展产生了极大的影响。画家似乎已经感觉到了自己的艺术风格就要呼之欲出，他已经在写生与思想中体会到了表现的关键。李可染在这年《美术》第 5 期发表的《漫谈山水画》一文里，含含糊糊地解释了"意境"和"意匠"同等的重要性，尽管"意境"是"山水画的灵魂"。

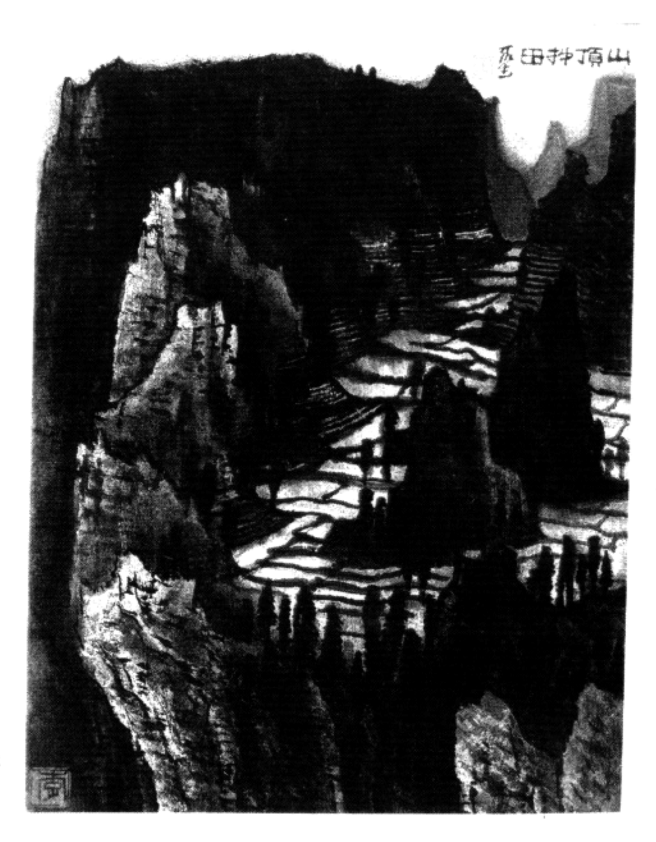
李可染开始尝试用自己的笔墨创作毛泽东诗意画，他为中国革命博物馆所作的《六盘山》被认为是画家以毛泽东诗意为主题的山水画最早的尝试。构图表现出画家

满铺的习惯,似乎崇山峻岭可以满足这个条件。很快,李可染彻底摆脱了犹犹豫豫的笔墨,到了1962年,画家不仅保持了他的满构图,而且将笔墨更为肆意地、丰厚地用于对山脉风景的表现。与大多数表现毛泽东诗词的画家一样,李可染被领袖气势博大的诗句所感染,大量的诗句成为画家们朗朗上口的内容,像"苍山如海"这样的意境也成为李可染表现的对象。在对革命与激情的理解上,李可染具有更为富于表现力的认识,较之早期画家例如傅抱石对这类诗句的理解更为符合这个时期人们的理解。他的《万山夕照》(1962)已经充分地表现出完全个人化的风格,他通过对西画的理解与运用,彻底摆脱了黄宾虹对传统意境的固守。1963年,李可染画出了《万山红遍,层林尽染》。关于这个主题,李可染从1962年就开始进行了若干次实验,直至他干脆用朱砂、朱膘直接融入笔墨的堆积,画家完全不担心自己的笔墨是否符合传统概念的要求,如果可能,他也不回避积色法所产生的接近油画或者水粉的效果。在很大程度上讲,李可染的这类作品非常接近江丰等人所指望的富于革命和健康精神的"彩墨画"。李可染实现了他自己认为"胆"的解放,在大量的革命主题或者毛泽东诗意画里,画家的确也表现出了革命的"魂"。[24] 在这些作品里,观众肯定难以读到传统的趣味与意境,他们很容易将这类作品作为理解领袖与革命者精神或者灵魂的图像来认识。批评家孙美兰在这年写的文章中说:"《万山红遍》,是画家为主席诗词作画、取其革命的情感与新意进行创造的一个开端和尝试。"[25] 在对中国画进行改造的运动中,李可染究竟在多大程度上心甘情愿希望像这样用具有象征革命概念的风景画去替代传统的山水意境?他对曾经努力学习的古人如像王石谷、董其昌究竟有什么内心的评价?事实上,除非表现类似主题,画家更愿意使用饱满浓重的黑色去画自己理解的山水,直至受到"江山如此多黑"这样的评价。这样的结果,导致了画家在1966年"文革"期间被剥夺了画画的权利。1974年,控制意识形态权力的官员指责李可染的"黑画"具有污蔑党领导下的社会主义社会的含义。的确,在四处飘扬着红色旗帜的时代,用太多的黑色作画一定会被理解为对这个阳光灿烂的社会不满,因为黑色给予人们的一般生活经验是遮蔽的、压抑的、否定和不愉快的。与大多数知名的老画家一样,李可染度过了"进牛棚"、"下农场"和"游街批斗"的几年。

1972年,65岁的李可染重新获得了画画的机会,不过,除了《漓江》外,他的任务还有《井冈山》、《苍山如海　残阳如血》这类具有政治含义的作品。如果我们将1973年为外交部作的巨幅《阳朔胜景图》这类作品视为不得已,画面效果比画家在轻松自我的状态下于同一视点完成的作品较为刻板外,李可染在可能的情况下继续坚持自己的独特的风格浓重的笔墨、逆光的趣味、融入西画的技法以及摆脱客观物象的抽象表现。在固执地坚持内心需要方面,李可染接近传统的文人教养,他知道在肉体受到限制的时候可以通过沉默无语或象征性的图像来表达内心悲剧性的愤懑;在绘画上,他在从宋人山水中寻找有用支撑的同时,也坚持独立的个性原则。在之后的时间里,画家继续绘制革命历史题材的作品,也尽可能地放纵自己的自由表现。70年代,他的艺术风格表现得极为充分,这使得他成为经历了中国画改造时期的画家中尽可能保持自己独立性的重要画家之一。



22-6　李可染　《万山红遍，层林尽染》　1963年　中国画　79.5×49cm



22-7　李可染　《山顶梯田》　1974 年
中国画　51.3×38.7cm

石鲁

傅抱石带领的国画工作团在西安的接待人是延安艺术家石鲁。可以想象，在 1949 年 10 月之后，石鲁也是改造年画和中国画的主张者之一。他在 1950 年所作的《年画创作检讨》里所表现出来的认真与责任，显示了作为延安艺术家的精神气质：在组织安排与接受任务的环境中进行艺术工作。石鲁注意到了部分艺术工作者对群众性的普及没有太大的兴趣，他们的思想仍然有"'唯艺术至上'的遗毒在作祟"，他呼吁要关注人民与群众的兴趣；他要画家们去反映农村中的变化，"必须是反映新社会新人物的成长"；他希望画家们用很好的技巧去改造年画，以生动的人物形象塑造去表现政治思想。[26]

石鲁(1919—1982)原名冯亚珩。他在到了延安之后，将石涛和鲁迅的姓提出来构成了自己的姓名，这足以表明这位出生四川仁寿冯氏大家族的艺术家天生的叛逆性格。按照中国传统文化的观点来看，这种锋芒毕露的天性很容易招致灾难，不幸的是，这个在西方人看来缺乏依据的说法居然在石鲁的未来经历中得到了验证。

石鲁对绘画的兴趣也许开始于民间工匠到冯家庄园做的装饰雕刻彩绘。15 岁时，石鲁被胞兄冯建吴带到成都与朋友们共同创办的东方美术专科学校学习绘画。两

年的学习让石鲁认识了石涛、八大、扬州八怪、虚谷和吴昌硕的艺术，同时他在素描与色彩写生方面也有一些训练。也正是在这个时期，石鲁阅读了鲁迅和巴金的著作。1937年，石鲁在仁寿县文公镇县立小学任美术教员的时候，组织学生进行抗日救亡的宣传，这表明他对民族、社会与政治问题的关心。次年他到成都华西协和大学文学院历史社会学系借读，进一步诱发了他在政治判断上的敏感性。他在《毛泽东自传》中发现了一个与自己叛逆精神相似的榜样：一种充满激情和关怀天下的浪漫主义。年轻的四川人迅速朝着这个方向前进，他将母亲给他的学费作为盘缠，奔向延安。1940年1月，他到达延安进入陕北公学学习马克思列宁主义的课程，并很快成为西北文艺工作团的一名舞台美术人员，他决定将他原有的姓名抛弃，改用"石鲁"。

石鲁在延安时期的艺术经历没有任何特别的地方，作为一名战士，他画布景、抬道具、写海报、贴标语，用木刻表现延安地区的政治与日常生活，他甚至与同事共同发明了"拉洋片"的连环画宣传形式。他对革命理想的理解具有乌托邦性质：他用《说理》来表达土地改革中应有的理性主义，用人群和阴影中的毛泽东(《群英会》)来表达领袖的普通与伟大，社会应该是公正与平等的，革命不过就是实现这样的目的。石鲁保持这样的理想主义与革命激情，当目睹领袖在敌军炮声中登上山头时，石鲁的内心充满崇敬与史诗般的激情，这些经历正是他以后的艺术源泉。

在1949年10月之后，具有延安革命文艺实践经历并接受过整风运动政治思想教育的艺术家，就很自然地成为党的文艺思想的阐释者、宣传者与实践者，石鲁无疑是这个队伍中的一员。1950年9月，石鲁出席了西北文学艺术工作者代表大会，他以西北文联常委的身份，作了"如何开展西北人民美术运动"的发言，他要西北的艺术家们汲取延安艺术的经验，他提醒，自从1942年延安文艺座谈会讲话之后，"美术工作有了明确的为工农兵服务的方向"，他很自然地得出结论："政治思想成为美术作品的灵魂。"石鲁在罗列了延安艺术的经验——改造民间年画、改造"拉洋片"以及鼓励工农兵自己画自己——之后说：

> 从解放不久的今天，我们可以看到为人民服务的艺术思想已成为时代的思潮，那些腐朽的、颓废的、反动的帝国主义、封建主义、官僚资本主义的艺术已收敛了，它的形影失去了公开贩卖享乐市场，而许多美术工作者，也厌倦了旧的、无生命的、形式主义的艺术，而愿站在毛主席文艺旗帜下，改造自己的思想作风、艺术作风。[27]

石鲁的这个评估依据究竟来自何处我们不得而知，但这样的说法反映了党在这个时期对画家或者美术工作者的要求。石鲁在后面向与会者提醒："在目前美术界中，可以说在程度不同与提法不同上，还存在着若干的旧的为艺术而艺术的形式主义与唯美主义的思想残余。"他甚至强调了有些美术工作者"醉心于'艺术'"，"这显然是缺乏政治与思想性的表现"[28]。现在我们可以看到"政治思想"的含义究竟是什么：美术工作者必须主动地接受党对文艺的要求，所有那些旧的内容与形式不是封建社会的就是资产阶级的，而不是"工农兵"的。他呼吁美术工作者不要对"艺术"过分在意，单线平涂的画容易为群众理解，对印刷的要求不高，容易普及，他甚至说"油画需时较长，费功颇多，印刷困难，只能满足于少数人的需要"。他提醒，这不是"画法问题"，而是"一个群众

观点与群众路线的问题，是普不普及的问题”[29]。西方人也许对这样的表述缺乏情境化的理解，而对于一个中国画家来说，“群众观点与群众路线的问题”就是政治问题，甚至是是否成为人民的敌人的问题。

石鲁在1957年针对江丰“用写实改造中国画”的观点作了反驳，不过，他在之前的几年里正是用传统中国画的材料与工具来画写实画的。石鲁参与了用光影、透视改造旧年画和中国画的运动，他在《王同志来了》(1953)、《古长城外》(1954)就是用尽可能写实的方法去勾画形象的，同时对故事性与情节性表现出明显的兴趣。画家注重人物之间的呼应，并以文学性的构思来暗示火车的到来。在1950年到1956年的几年里，石鲁先后到了青海、西藏、陕南和甘肃写生，他的基本出发点仍然是注重对象。石鲁于1955年和1956年先后出访印度和埃及，他在异国目睹了对民族文化的保存。所以他在埃及参加亚非国家艺术展览会上的讲话中对民族的形式作了着重的强调。他谈到了时代生活发生的变化需要新的民族形式，不过他说，新的形式既不来自天上也不来自外部，而应该“沿着传统的河流去寻找，也就是在利用旧形式的当中，首先是理解和掌握传统形式的规律和特征，保持其富有生命力的成分，也会删除，也会增加和吸收，结果就可能是新的民族形式的出现”[30]。石鲁在这里显然同意1949年之前的艺术的合法性，在受到异国文化的刺激后，他甚至对传统艺术有了很大的同情心，无论如何，他很早就熟悉的传统绘画对他具有持久的吸引力，他不过是希望让这个传统得到继承和发扬。就此而言，他实在不同意江丰对传统绘画的评价，他在中央美术学院的一次讨论会上修改了几年前关于封建主义文化的简单看法。这时，石鲁对“单线平涂”已经不满意了，他说延安时期的“单线平涂”仅仅是“民间形式”而不是对“民族形式”的研究，他不同意江丰关于“民族的素描”的说法，因为那不过是“铁丝框框的素描”。石鲁悄悄地将封建社会产生的艺术与被认为是合法的民间艺术结合了起来，他用“古典形式”这个概念去替代“旧的形式”这个表述，“民间形式与古典形式是构成民族形式的两个不可分割的组成部分”[31]。这样，在毛泽东的“中国作风”与“中国气派”的鼓舞下，石鲁认为追求民族形式应该是努力的目标之一，他在毛泽东的“决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西”的语录中似乎找到了合法的依据。

1956年，石鲁与赵望云从埃及回国之后，在北京举办了两人在埃及的写生展。之后他很快进入了对古人的研究。他开始效仿石涛，写出一些关于艺术的散碎看法：

> 山水一道，变化无穷，古有古法，今有今法，其贵在各家有各家法，法非出于心，然也随自然造化，中法心源，始得山水之性矣。余学涂炭，始终未得其三味，偶有所笔，亦残败不全，气短力弱，未有统一格局，或远近欠佳，笔率墨薄，此图偶试倒笔，虽犹做作，然近于一法也。

这是石鲁在1959年冬天完成的《山水一道变化无穷》中的题词。石鲁认为这幅画仅仅是习作，不过看得出来，石鲁关注的是笔法越界方面的问题，事实上，他在这个时期阅读古典著作，并大量临写古代书法绘画，他希望回到古人那里去重新理解“艺术”问题，这与他之前匆忙地将西画方法用于传统工具以反映现实生活的写实国画形成了明显的对比。他在阅读石涛的同时，将传统笔意融入对高原生活的描写中，我们在《高山放牧》(1957)这类画中看到了这样的倾

向。

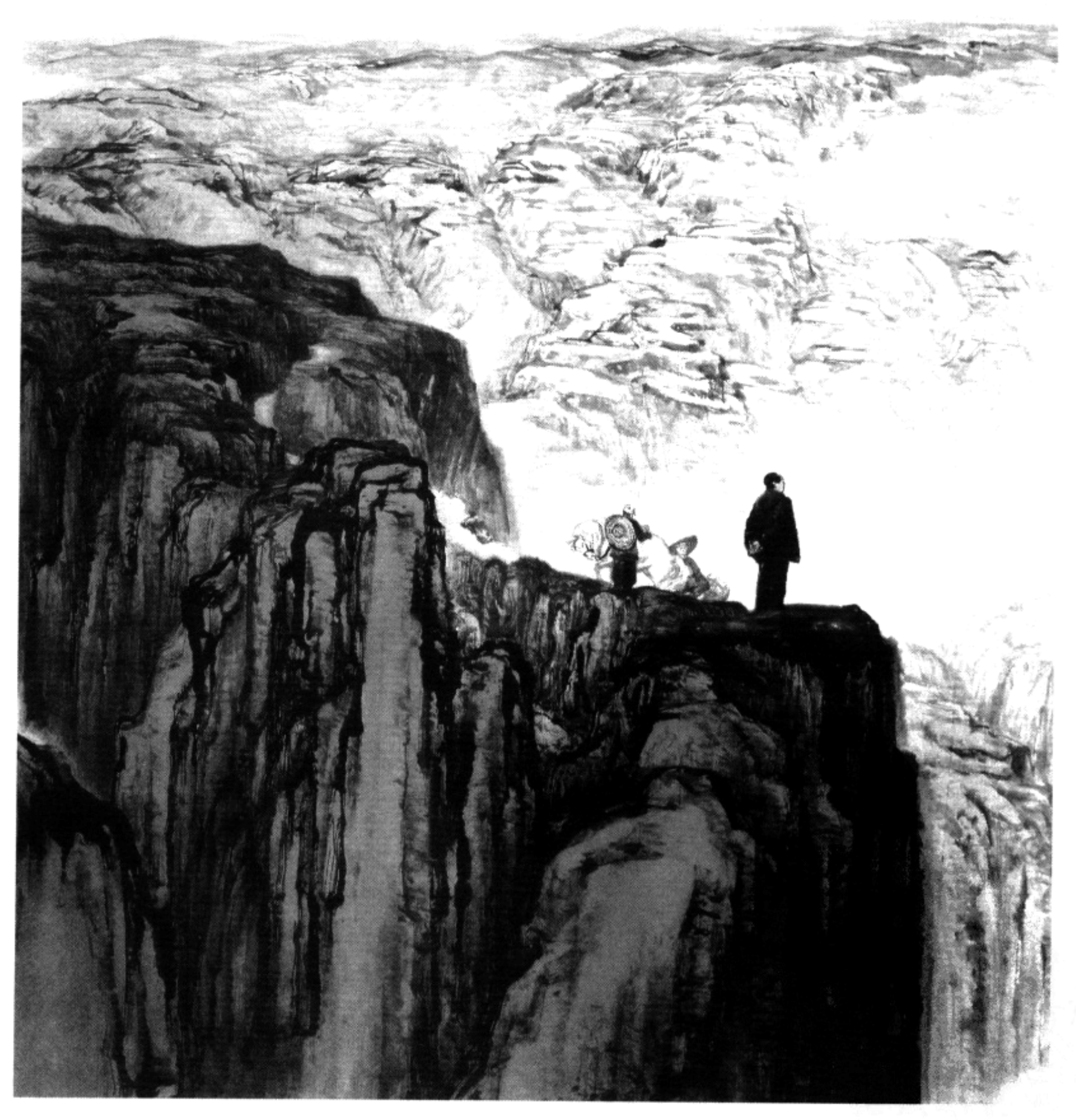
1959年冬，石鲁接受了为中国革命历史博物馆完成表现毛主席转战陕北题材作品的任务。这是苏联社会主义现实主义的理论产生影响的时期，历史题材的绘画使用写实的方法不可避免，不过，经过了古人笔法过滤的石鲁不再可能像《古长城外》那样使用消除笔墨趣味的方法，同时，艺术家也无法在前人的笔墨词典里找到能够有效表现黄土高原的现成方法，他在对黄土高原的山体结构有充分的认识与理解的情况下，使用自由而没有章法的水墨——多少让人想到拖泥带水皴这样的笔法——完成了对陕北环境的表现，就笔墨的造型效果而言，我们会看到古人的笔墨方法难以有这样的表现。石鲁使用了矿物色，他显然希望用这样的色彩在不破坏新的笔墨表现的前提下还原对黄土高原的印象。石鲁的确达到了自己想象的目标，他用自己的笔法表现了黄土高原的风貌，我们知道，这样的笔墨是在写实经验和笔墨理解力的共同作用下产生的。在这个时期，尽管人们关注的是石鲁对毛泽东和他带领的千军万马的含蓄而富于智慧的构思及其构图的赞扬，可是，真正为画家之后提供信心的是新的笔墨方法。在以后几年里，石鲁的笔下表现出极端的自由与放肆。1961年，《美术》杂志主编王朝闻就西安美协中国画研究室习作展举行了一次座谈会。[32]在这个会上，王朝闻、李琦、叶浅予、李苦禅、华君武、吴作人、蔡若虹对西安画家尤其是石鲁的作品给予了积极的评价。尽管他们中间不少发言人关注于新的"立意"以及"感情"的重要性（例如吴作人、蔡若虹），不过，更多的人看到了西安画家画面上的具体变化。叶浅予"发现石鲁喜欢西北的黄土高原的断层，《转战陕北》里集中地表现了这种境界"。他分析说："过去山水用墨皴，他们现在用色皴，用赭石和朱膘皴黄土和勾水纹……"类似的观察在李苦禅、郁风的发言中都有所体现。王朝闻提醒了中国画的特点，即"笔笔是形体，又要笔笔是书法"。他是在说中国画需要有程式，石鲁他们正在追求新的笔墨程式，所以他接着说：

> 如果用笔没有特定程式，只求把物象画得像，那就很难区别中国画与非中国画的用笔，因而追求程式化是可以理解的。可是中国画原有的传统程式不完全能适应于表现新时代的人民生活和感情。为了适当反映生活，使作品具有新情调，新感情，新内容，应当创造相应的新程式。怎么创造，他们已经有成就，也是正在摸索中。[33]

在这次座谈会上，石鲁在讨论了艺术经验与内容问题之后大胆地说："不是有什么内容，就有什么现成的形式，要经过主观的创造。"石鲁在古人和鲁迅的思想中寻找艺术实践的依据，他完全沉浸在对艺术"规律"、"内功"、"技巧"、"风格"的分析与讨论中，在他看来，几年前那种将艺术服务于政治的思想似乎不用多说了。

《美术》杂志编辑部有意识地利用了这次座谈会中的部分观点，组织了一场"关于中国画的创新与笔墨问题"的讨论。编辑虚拟了一封叫"孟兰亭"的读者的来信（《美术》1962年第4期），说石鲁的笔墨没有依据，"远不见马夏，近不见四王"。这当然也代表了一部分传统主义者的观点。数十篇关于笔墨与创新问题的文章寄至编辑部，持不同观点的作者陈述了自己关于笔墨传统和创新的关系的看法。编辑部的意图是明显的，鼓励石鲁等人新的中国画。在《美术》1963年第1期的"来稿综述"里，编辑部披露了不同的观点。事实上，从西安画家的作品展览一开始，就有人提出这些画家尤其是石鲁作

品中存在的问题。叶浅予在座谈会上就转告石鲁，他听一些国画家说后者的作品“野”，“规矩不够，感到技术缺乏深度，含蓄的东西不多”。郁风转引了展览意见本上的意见：“比如像烈酒，像大声嘶喊，意思是使人震动、刺激，但醇味不够，含蓄不足。”在以后的来稿文章里，批评者认为石鲁没有注意传统绘画讲究的“骨法用笔”，缺乏深厚的传统教养，笔墨表现“失之粗野”[34]。但是无论如何，编辑部的基本目的达到了，在“综述”安排的文字中，理解并表示充分肯定的意见占据支配地位。



22-8 石鲁 《转战陕北》 1959年 中国画 208×208cm

在1963年第4期的《美术》杂志的一篇文章里，美术史家阎丽川就观众对石鲁的作品给予的“野怪乱黑”的评价进行了一次分析：

简单地说：野是艺术技巧的不成熟；怪是艺术规律和生活规律的反常；乱是结构用笔的不严谨，不精练，缺乏节奏感；黑是用墨用色无变化，少气韵，没有虚实关系。它们都有碍于充分发挥艺术的表达能力，有碍于发展传统现实主义创作方法“以形写神”的要求，更难于为人民群众喜闻乐见。

石鲁用自己写的诗歌作答：

人骂我野我更野，搜尽平凡创奇迹。
人责我怪我何怪，不屑为奴偏自裁。
人谓我乱不为乱，无法之法法更严。
人笑我黑不太黑，黑到惊心动魂魄。
野怪乱黑何足论，你有嘴舌我有心。
生活为我出新意，我为生活传精神。

1964年，石鲁沿着《转战陕北》的思路完成了同样表现毛泽东的《东渡》，准备送交全国美术展览。可是他很快被告知，《转战陕北》具有严重的政治错误：从构图上讲，毛泽东站在一个没有去路的悬崖边上是否意味着“走投无路”？这件在几年前被认为是杰作的作品现在却被从中国革命历史博物馆的墙上取下来，艺术家内心的郁闷可想而知。石鲁停止了他自以为高妙的“创作”，他开始练气功，直至有一天，他的朋友和家人发现他患上了妄想型精神分裂症。1965年年底，石鲁被送进精神病医院。1966年之后，石鲁是在疯狂、被殴打、发呆、呻吟、逃跑以及狂乱地作画的日子中度过的。他的非人的经历成为证明这个时期政治残酷性的悲剧。需要提示的是，在他的后期绘画里表现出明显的书法入画和解构笔墨的特征。

潘天寿

你们的展品，在构图、取材，以及传统的用笔、用墨等方面，都找到许多新规律、新技法。中国画的笔墨技法，前人积累了许多宝贵而丰富的经验，为后代子孙创造财富提供条件，后人需要再创造、再革新，不能停留在老经验和旧框框上，不能严守规矩而停滞不前。你们的作品中运用了泼墨、积墨、破墨、宿墨等技法，得体自如，很成功。总的说来，你们的作品有新的创造，笔墨新，立意也新，不落俗套，皆有新意。[35]

以上的一段话是正在用自己的笔墨适应新的时代变化并且多少表现出吃力的画家潘天寿对西安画家的赞美。的确，在如何改造传统中国画以适应服务于政治或者“工农兵”的需要方面，潘天寿被认为是一个失败者。

潘天寿（1897—1971）是一位出生浙江省宁海县农村的传统主义书画家，早年的名字为“潘天授”。他在农村读过私塾，对写字有本能的爱好。尽管他从小临摹小说插图，时常画画写写，但他对绘画的学习主要开始于在县城纸铺买到的《芥子园画谱》以及名人法帖。

从1915年秋到1920年夏天，潘天寿就读于浙江省第一师范学校。在这所学校，潘天寿受经亨颐、夏丏尊、李叔同的教育与熏陶。潘天寿的回忆似乎透露出他在艺术感受上的倾向性：

……学校里教图画的老师是李叔同先生，他是留学日本东京美术学校研究油画和音乐的，他在油画方面确有很高的成就。然而，我的性格粗放，兼之受了中国写意画的影响，觉得西画要求形象的准确，光线明暗

的真实，使自己感到拘束，不痛快，因此常常草草应付，不愿用功。我所喜欢的中国画，仍是无人指导，只得自己瞎闯。当时的杭州城里，尚没有开绘画展览会的习惯，对我学国画有帮助的就是街路上的几家裱画店。每逢星期日，我总要到几家裱画店门口去看看有没有好画贴着——因为裱画店总是把最好的名书画贴在里面的墙上，使大家可以看到，以招徕生意。这对无师无友孤苦伶仃地学习中国画的我来说，不论在欣赏方面，技法方面着实有所启发，与在乡间比较，真有天渊之别。但是师范学校课程相当忙，不可能有很多时间来学习中国画，有时只在星期日整天涂抹，手不停笔，竟能画成二三十张。然而盲人瞎马，奔驰在大沙漠中，无所止息。[36]

读书期间，潘天寿经历了李叔同的出家和经亨颐因学潮的辞职。李叔同的剃度在潘天寿的内心留下了淡泊人生的影响。毕业之后，他在家乡母校正学小学有一段教书的经历。他再次回到农村加深了对朴素与自然的体验和认识。1923年春，潘天寿任教于上海民国女子工校。夏天，他受刘海粟邀聘开始在上海美术专科学校教授中国画习作课和中国绘画史，期间结识王一亭、黄宾虹、吴昌硕、吴茀之、朱屺瞻。潘天寿对吴昌硕充满敬意，后者在年轻人前来拜访时对年轻人爱护有加，呼潘为“阿寿”，之后潘将“授”改为了“寿”。潘天寿在吴昌硕的教导中养成严谨守法的态度，“只控荆棘丛中行太速，一跌须防坠深谷，寿乎寿乎愁尔独”，吴昌硕是在提醒对艺术要有坚实的基础。1926年，潘天寿在教学中编译的《中国美术史》出版。1927年，潘天寿在参与创办的上海新华艺术专科学校里任艺术教育系主任。1928年春，潘天寿应林风眠的邀请担任杭州国立艺术院中国画主任教授，兼书画研究会指导教师。不过，潘天寿对林风眠“融合中西”的观点持有保留态度，他没有确定西方艺术和中国传统艺术这两个系统之间究竟有什么可能的融合，因为它们的文明结构与背景完全不同。当他得知林风眠将西画和中国画两个系合而为一的时候，他仍然保持谨慎的沉思，他甚至坚持只给学生讲授中国画皴、擦、点、染的传统技法，哪怕教室只有一个学生。[37]在之后的几年里，潘天寿定居杭州，但他来往于杭州、上海，在上海美专、新华艺专、昌明艺专等校授课。潘天寿的不少学生对当时老师津津乐道于传统绘画技法与趣味的讲授有很多回忆。

1929年春，潘天寿在上海参观唐宋元明古画及石涛、八大专题展；夏天，他参加了艺专组织的访日美术教育参观团，访问东京美术学校，参观帝国绘画馆、博物馆等机构并了解日本艺术教育情况。这样的经历进一步唤起了潘天寿内心对传统趣味的保留。我们在画家于1931年所作的《江洲夜泊》、《石壁飞瀑》、《山居图》、《霜天暮钟》这类作品中能够看到的是古人隐逸的情绪。1932年，潘天寿提议组织了国画研究会“白社”，成员有在南京中大艺术系任教的张书旂、新华艺专的张振铎、上海美专的吴茀之以及上海美专与新华艺专的诸闻韵。成员们将“扬州八怪”作为他们的精神榜样，希望对传统绘画有所开拓。这些更为明确地坚持民族精神的画家将国画作为他们主要的研究对象，诗书画印几乎成为他们的日课。他们定期举办展览，讨论国画问题，这样的活动坚持了五年的时间，出版了两集《白社画集》。直至1937年，潘天寿都在教学的同时尝试着对八大、石涛、青藤以及吴昌硕的理解，如果有时间，他也游历黄山、天台山、莫干山，朝拜南海普陀，泛舟富春江。无疑，这些都

是潘天寿的内心需要，他本能地对西方绘画没有兴趣，所以，在《中国绘画史略》中，他对岭南画派给予的认可也是勉强的，因为那些广东人在熟纸上满铺笔墨甚至表现光影，丧失了传统绘画的笔墨意趣。

1937年10月，日军炮火逼使潘天寿与其他教授一样，随杭州艺专西退，1938年，国立北平艺专与杭州艺专于湖南沅陵合并，冬天，合并的学校迁至昆明；1940年秋，学校又迁至四川璧山。1941年，潘天寿请假回到浙江；1942年，他在福建建阳东南联大和暨南大学艺术专修科任教；1943年，东南联大合并于英士大学，迁至浙江云和县；1944年，潘天寿回到在重庆的国立艺专接替陈之佛担任校长；1946年，合并的学校恢复原来的建制，秋天，原来的杭州艺专师生回到杭州；1947年，潘天寿辞去校长职务。在此之前的十年里，潘天寿继续将精力投入到传统书画的教学之中，在他的学生们的回忆里，我们能够看到潘天寿对传统书画毫不犹豫的推崇：他教导学生保持品格与教养；要学生起步学习"芥子园"，临摹"四王"——他告诉他们王石谷的笔墨很严谨；他告诉学生学习制印应该起步于秦汉；同时，他要他们从石涛、八大、石谿那里学到大胆的精神。直至1949年，潘天寿保持着诗书画印的传统教养，他研究传统制度（1943年编写《中国画院考》）、研究印章（1944年编著《治印丛谈》），他甚至研究佛教（1947年作《佛教与中国绘画》），他深信就在这个传统的路线里也能够产生不同于前人的绘画来。事实上，也没有文献表明潘天寿对西方艺术的历史与思想有什么兴趣，他不过是像陈师曾那样，在论及一些笔墨形式上的问题时作一些泛泛的类比。1948年，他在卸任之后获得了大量的作画时间，题材涉及传统绘画的大部分领域。在传统书画中表现出来的教养和个人风格，已经使潘天寿成为名声远扬的画家。

在1949年之前，传统文化领域的道德判断仍然深深影响着中国知识分子的思想，他们大多数人没有像蔡元培、胡适、蒋梦麟等人那样，愿意将其他民族的理性融人到自己熟悉的传统中，以便适应不可避免的时代变化。在很大程度上讲，潘天寿仍然是传统主义知识分子队伍中的一员，诘难与分析的方法不是潘天寿的方法，体会与领悟以及通过对传统文字的理解成为保持自己立场的基本依据，这样的结果是，在社会发生根本性变化的时期，思想仅仅限于道德判断和人格操守。这为我们解释了为什么潘天寿于1950年能够画出《踊跃争缴农业税》、《文艺工作者访问贫雇农》、《种瓜度春荒》这样的说明性的画，而在1959年画出被认为表现了"厌世情绪"的《江山如此多娇》。

与那些很早就熟悉甚至参与政治斗争的艺术家不同，潘天寿是用一个普通人的眼睛观看1949年之后的变化的，战争结束了，外国人消失了，四处欢歌的游行，人民——一个将"公民"、"群众"和"大众"这类概念长期混淆的词汇——被认为是国家的主人，他没有参加"中华全国文学艺术工作者代表大会"，但是，他知道毛泽东在大会上反复告诉与会的文学艺术家，共产党需要他们。

> 你们对革命有好处，对于人民有好处。因为人民需要你们，我们就有理由欢迎你们。再讲一声，我们欢迎你们！

"革命"、"人民"、"我们"和"你们"，这些文辞让潘天寿心生感激并对未来充满希望。为呼应这个时期的政治时尚，潘天寿将身上的长衫替换为有四个口袋的"干部服"。他或许真的感受到这样的服装较之长衫更为方便，就像早年蔡元培提示人们用新的服装

去迎接新的生活一样。

新的社会生活出现了,但这不等于潘天寿能够像过去那样按照自己的理解和修养去画自己想画的画。曾经是鲁迅的学生、以后是延安艺术家的江丰以“革命干部”的身份代表党接管了杭州艺专,学校被更名为“中央美术学院华东分院”。现在,江丰再次将西画和中国画系合并在一起——这也让潘天寿很容易回想到林风眠早年合并中西绘画系的情形,他将按照他在延安时期对艺术的理解,从政治上改造中国画。在不少革命艺术家看来,中国画,尤其是被称之为“文人画”的传统绘画在新的社会制度里已经失去了存在的意义。对此,潘天寿显然不满。7年后,江丰被戏剧性地划定为“右派”,潘天寿终于能够发泄内心的郁闷与不快。在于1957年写的《谁说“中国画必然被淘汰”?》的开篇里,潘天寿描述了当时国画家被压抑的气氛:

江丰是在1949年秋来华东美术学院的。大约在第二年秋天,江丰曾指示院中研究室召开一次国画改革讨论会。被邀参加的人,除院内全体国画老先生和研究室部分人员以外,尚有杭州市国画界代表约二十人。当时,开会的主持人,是吴茀之,由研究室指定的。倪贻德、江丰,都出席了这个会议。

吴茀之的开会辞,大体是由研究室划定范围的。黄宾虹老先生,只准他书面发言,也预先划定他讲些“中国画重写生”及人物技法两点。当时参加开会的人,对于国画的改革问题所谈的意见,大家都从绘画应为工农兵服务的原则出发,并考虑到国画的优缺点,认为国画是应改应革的。然而最后江丰起来作总结说:“中国画,不能反映现实,不能作大画,必然淘汰。将来定有世界性的绘画出来。油画能反映现实,能作大画,是有世界性的。……”[38]

与1949年之前关于中国画问题的讨论不同,这个时候的艺术问题以意识形态为背景,党的意识形态的变化与调整,构成了在不同时间进行的学术讨论的标准,同时,掌握标准的官员决定着学术问题的结论。在将艺术作为党的工具上,江丰显然不同意文人画的趣味,他希望绘画或者艺术应该成为政治武器,去打击党和人民的敌人。现实生活必须给予直接的反映,尺寸巨大的绘画更加具有宣传与鼓动的意义,语言与时代并进,就可以画出世界性的画来。这里,江丰的内心多多少少唤起了一丝对西方艺术状况的敏感。1950年,潘天寿与其他教师一样,学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,“艺术为工农兵服务”的表述成为他要认真思考的问题,同时,他的“魏晋名士遗风”被认为是属于封建社会剥削阶级的,因而必须抛弃。潘天寿参与了对火热生活的了解,不过,现在的了解不仅仅是写生,事实上,了解的主要方式就是直接参加生产劳动,尽可能地使自己成为一名劳动者,而不是过去那样的自命清高的文人。大量反映现实生活的宣传画、年画以及那些写实的绘画层出不穷,人们从《毛主席和农民谈话》、《党的好女儿赵桂兰》、《保卫和平》里感受到了新的气象,而潘天寿却充满困惑与深深的疑虑。潘天寿看到了“写实”技术的普遍有效性,他发现,这个时候的学术对立面不是来自留学法国的林风眠们,而是那些明确要求将艺术服务于党的政治目标的延安干部。同时他也看到了,林风眠、吴大羽、倪贻德、庞薰琹等人的“新派画”已经被归入资产阶级形式主义的范围而受到更为严厉的批判。1953年初,《人民日报》刊登了齐白石的作

品，这是中央人民政府对齐白石九十寿辰给予的礼物：那些很难说是反映了社会现实的题材——虾、青蛙以及蔬菜瓜果——被认为是合法的。这年，周恩来在第二次全国文代会上的报告提醒大家关注祖先文化的重要性，不要“妄自菲薄”；掌握意识形态权力的宣传部长周扬告诫文学艺术家要重视民族形式、民族风格和民族气派。意识形态的发放者对艺术标准给予了调适——尽管这个调适的目的还有别的原因，潘天寿得到了极大的慰藉。无论从任何目的上讲，这样的政治气候可以使这位画家逃离让他尴尬不已的写实绘画，回到他对老鹰、石头、松柏、花鸟以及其他自己喜欢的题材的研究上。黄宾虹完全没有参与到改造的行列中，这给潘天寿以极大的提醒和自责。尽管潘天寿在传统艺术领域里的知识使他成为中央美术学院民族美术研究所的研究员，但是，他被告知“‘单纯以笔墨’为评判艺术价值的至上标准的时代已经过去了”，他还是不得不考虑如何使自己不要成为“一个时代的落伍者”。

1955 年，潘天寿开始用新的术语来表达他对传统艺术的看法，他在《马、恩、列、斯论文艺》、《毛泽东论文艺》这类书中找到了与党的文艺思想相似的名词与表述方式，而没有使用 1949 年之前的文人雅集或者学术讨论上经常使用的词汇，潘天寿学会了如何使用让官员难以追究其责的文字与概念，他知道哪些名词具有合法性并且可以抵挡攻击。指望在这些文字里找到陈师曾笔下那样的优雅的辩护是困难的：潘天寿在“现实主义”前面加上了“民族的”，以借用“现实主义”这个词汇的合法性；他认定——他的一种希望——“正是共产主义者，能够彻底地奋勇地保护民族的伟大传统”。可是，不管这些文字是否来自内心的理解与认同，它们都只能成为这个时期中国画家接受意识形态改造的证据。

1957 年的“反右运动”给予了潘天寿反驳江丰等人用写实绘画取代中国传统绘画的机会，显然，潘天寿可以充分表达他的观点：

世界的绘画可分为东西两大统系，中国传统绘画是东方统系的代表。

东西两大统系的绘画，各有自己的最高成就。就如两大高峰，对峙于欧亚两大陆之间，使全世界“仰之弥高”。这两者之间，尽可互取所长，以为两峰增加高度和阔度，这是十分必要的。然而决不能随随便便的吸取，不问所吸收的成分，是否适合彼此的需要，是否与各自的民族历史所形成的民族风格相协调。在吸收之时，必须加以研究和试验。否则，非但不能增加两峰的高度与阔度，反而可能减去自己的高阔，将两峰拉平，失去了各自的独特风格。中国绘画应该有中国独特的民族风格，中国绘画如果画得同西洋画差不多，实无异于中国绘画的自我取消。[39]

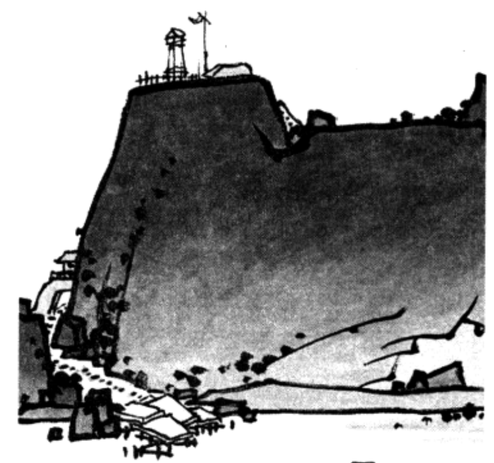
潘天寿还谈及了在东方统系里，“中国的绘画，实处东方绘画统系中最高水平的地位”[40]。他很干脆地将印度和日本艺术放在了中国艺术的等级之下。这时，对“民族虚无主义”的批判成为党的意识形态策略的一部分，在清除可能与资产阶级思想有关联的异己知识分子的运动中，现在轮到曾经轻视中国传统绘画的江丰接受训斥了，他被认为是艺术领域的“民族虚无主义”分子。作为有太多传统文人气质的知识分子，潘天寿以为按照自己的意愿研究艺术的时间到来了。1959 年，潘天寿与很多中国画家一样，完成了一件以“江山如此多娇”为主题的作品。潘天寿用空勾无皴的墨线造型，辅以大青

绿，画面的风格简洁而具有装饰性。尽管我们能够看到画家在处理远山时给予的特殊造型，但是，要将这件作品归之于失意文人的“隐逸”与用于歌颂的“祥瑞”的情绪都很困难：色彩与装饰性的效果阻挡了淡泊与高远的心境，而对山石与树木直硬的勾勒也缺乏傅抱石、关山月完成的《江山如此多娇》那样的千山万壑、烟云朦胧的效果。潘天寿自己一开始不这样看，他以为只要是属于祖国的江山，只要带着一种热爱的情绪，画家就可以对江山给予自由的表现：

毛主席看到了祖国的伟丽河山，吟出了“江山如此多娇”的诗句，我们读毛主席这首词的时候，爱国之情油然而生。在杭州，看到西湖的风景，有谁不热爱自己的祖国呢？我国古时诗人面对草原的风光，写下了“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”的诗篇，读了这首诗，有谁能不引起对自己祖国、民族、土地的依恋之情呢？《诗经》三百篇，以众多的花鸟草木之名完成其结构；屈原《离骚》中源 香兰，借花木之名尤多。如果一个画家，他能画出“江山如此多娇”的花鸟山水，反映我们祖国的绚烂多彩，谁能说它没有作用？谁又能说它是可有可无的呢？[41]

问题不在于毫无边际的联想与情感投射，关键是要把握时代对形象与符号的要求，在那个可以对任何文字和图像进行任何解释的时代里，图像的合法性不由画家自己来决定。所以，当潘天寿在“文化大革命”中被认定为反动的学术权威时，新的解释似乎同样具有说服力：

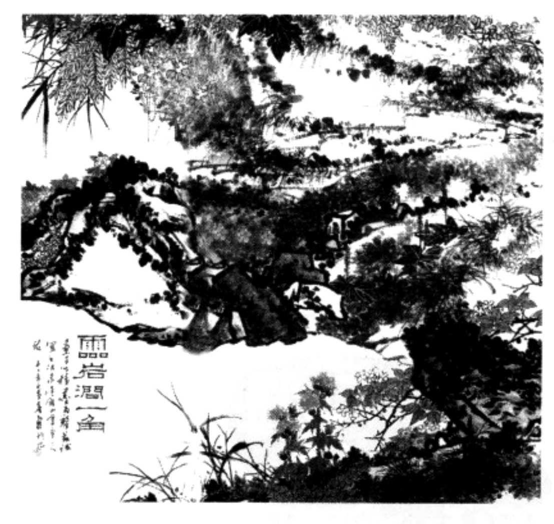
在建国十周年时，全国人民无不欢欣鼓舞，热烈欢呼社会主义建设的新成就，可是潘天寿所作的《江山如此多娇》的一幅画，借以向国庆献礼为名，行反党反社会主义之实。在画中，他根本不去歌颂劳动人民在党和毛主席的英明领导下，社会主义建设欣欣向荣的新面貌，画面上却是：山上酒旗招展，江中渔翁独坐孤舟，饮酒作乐，大肆宣扬封建士大夫阶级逃避现实斗争的生活，发泄了他对今天伟大的社会主义现实生活的厌世情绪……[42]





22-10　潘天寿　《江山如此多娇》　1959 年
中国画　72×30cm

正如古时文人士大夫对宫廷里的政治斗争具有天生的敏感性一样，潘天寿也不得不对自己所处的社会与政治环境作小心谨慎的观察。他开始在自以为可能的空间里行走。1955年，被江丰合并了的绘画系又被分开，不过这次分开之后为用传统材料和工具画画所设置的专业被称之为“彩墨画”系。“彩墨画”不是一个真正意义上的种类，不如看成是党对传统中国画进行改造的一个标准：单线勾勒，色彩平涂以及写实造型。对此潘天寿早有领略。不过，既然在话语权上获得了地位，他便在传统笔墨的观点和政治要求之间进行躲躲闪闪的实验。有机会他就对用水墨画写实人物的青年教师给予批评：他要他们将画中“工农兵”的脸“洗洗干净”——去除脸部的阴影，或者将苏轼的“天外黑风吹海立，浙东飞鱼过江来”吟颂一遍。时而，他也实验用坚挺有力的笔墨去勾画山石与树木，他甚至将山石方方地安放在画面的主体——有时是巨大的古松，几乎占据构图的主要位置，野草、青苔、花卉被点画在四处需要的空间里，色彩丰富，工笔与写意的方法交替运用，使画面显现出一种事实上受到“创新”要求影响的热烈气氛来。在不得已的时候，他也在画面中添加一些类如电线杆、瞭望塔、公路、现代人物，以表明自己关心了党强调的现实。如果他使用了尺寸大的画幅——也许潘天寿的那些大幅构图是画给江丰看的——那是因为他想告诉批评者，中国画也可以画出油画那样的浩大的气势来。传统的笔墨继续留存，我们甚至能够很清楚地看到石涛、八大的痕迹，可是在构图与布局上却具有将画面作形式分割的努力。从1955年的《灵岩涧一角》、《记写百丈岩古松》这类作品开始，潘天寿的绘画构图和笔墨出现了明显的个人风格，在以后的作品中，画家几乎是不变地坚持在这种风格中寻求微妙的变化。不像浙江总是用不同大小的方型山石来堆砌大山，潘天寿在巨大的石头上点缀以小人物，就很自然地将其演化为有趣的山坡（例如1961年完成的《携琴访友图》）。直至“文革”开始之前，潘天寿一路凯歌：1957年，潘天寿任中国美术学院华东分院副院长；1958年，他被补选为第一届全国人民代表大会代表，获得苏联艺术科学院第十四次会议授予的“名誉院士”称号；1959年，潘天寿任浙江美术学院院长；1960年，他当选为中国美术家协会副主席；1962年10月，在康生的鼓励与作用下，潘天寿在新落成的中国美术馆举办了个人展览。[43]……只是到了1966年，潘天寿作为“反动学术权威”被强行终止了艺术生活。在之后的“牛棚”与被“批斗”的生活中，潘天寿遭遇了难以忍受的肉体摧残和残酷无情的政治迫害，直至死亡。[44]



22-9 潘天寿 《灵岩涧一角》 1955年
水墨设色纸本 117×120cm

注释

1 《江苏中国画在京展出》,载《美术》1959年第1期。

2 傅抱石:《政治挂了帅,笔墨就不同——从江苏省中国画展览会谈起》,载《美术》1959年第1期。

3 5年后,接着"中国人民解放军第三届美术作品展览会"开幕,在一场全国范围内推广"部队美术工作革命化"经验的运动中也使用了类似的"三结合"创作方法。参见本书《"阶级斗争"时期的艺术》一章。

4 该文章先以日文投日本杂志未果,于1935年10月10日以中文发表在《东方杂志》秋季号。后,日文稿于1936年在日本《美之国》杂志发表。

5 叶宗镐:《傅抱石年谱》,上海:上海古籍出版社2004年版,第137页。

6 叶宗镐:《傅抱石美术文集》,上海:上海古籍出版社2003年版,第361页。

7 同上书,第363页。

8 同上书,第363页。

9 同上书,第365—367页。

10 同上书,第407—408页。

11 同上书,第418页。

12 同上书,第467页。

13 同上书,第500页。

14 全诗为:

西风烈,长空雁叫霜晨月。霜晨月,马蹄声碎,喇叭声咽。

雄关漫道真如铁,而今迈步从头越。从头越,苍山如海,残阳如血。(《忆秦娥·娄山关》1935年2月)

15 转引自马鸿增:《钱松喦研究》,南京:江苏美术出版社1990年版,第19页。

16 同上书,第232页。

17 钱松喦:《壮游万里话丹青》,载《文汇报》(上海)1961年3月4日。

18 抗日战争时期中共南方局和十八集团军驻重庆办事处的旧址红岩村。

19 钱松喦:《创作〈红岩〉点滴》,载《美术》1963年第4期。

20 华君武:《山水画推陈出新的样板》,载《美术》1964年第3期。

21 转引自陈君:《关山月》,石家庄:河北教育出版社2003年版,第66页。

22 孙美兰:《看万山红遍层林尽染》,载《美术》1963年第6期。

23 齐白石为李可染的《五蟹图》题句云:"昔司马相如文章横行天下,今可染弟之书画可以横行矣。"为李画《瓜架老人图》题句:"可染弟画此幅,作为青藤图可矣。若使青藤老人自为之,恐无此超逸也 。"为李画《耙草歇牛图》题句:"中国画后代高出上占者,在乾嘉间,向后高手无多。至同光间,仅有赵伪叔。再后只有吴缶庐,缶庐去后约廿余年,画手如鳞,继缶庐者可染。今见可染画多,因多事饶舌。八十七岁齐白石 。"

24 他于1954年写生后刻了两方印章:"可贵者胆","所要者魂"。

25 孙美兰:《看万山红遍,层林尽染》,载《美术》1963年第6期。

26 参见叶坚、石丹:《石鲁艺术文集》,西安:陕西人民美术出版社2003年版。原文作为陕甘宁边区文协美术工作委员会1950年新年画工作总结,以《年画创作检讨》为题目发表在《人民美术》1950年第2期。

27 叶坚、石丹:《石鲁艺术文集》,西安:陕西人民美术出版社2003年版,第17页。

28 同上书,第18页。

29 同上书,第18—19页。

30 石鲁:《关于艺术形式问题》,原载美协西安分会《美术通讯》第5期,转引自叶坚、石

丹：《石鲁艺术文集》，西安：陕西人民美术出版社 2003 年版，第 34 页。

31 同上书，第 42 页。

32 1956 年，石鲁在中国美协西安分会里成立了“西安美协中国画研究室”，其中的成员有赵望云、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛。他们也是被称之为“长安画派”的成员。当年的美协秘书陈笳咏记录说：“当时并没有人提出要开创自己的流派，只是执行党中央的文艺方针和政策——深入生活、继承传统、推陈出新、古为今用、洋为中用、百花齐放、百家争鸣，以更好地为社会主义服务。”（参见陈茄咏：《谈长安画派》，载《长安中国画论坛集》，西安：陕西人民美术出版社 1997 年版）无论如何，认为研究室里 6 位画家构成了在风格上具有一致性并且有共同的美学态度的派别是不合适的，“长安画派”更是一种特定历史时期集体工作的表述，也许因为江苏“金陵画派”和其他地方具有的影响力，刺激了在关中的画家认为有一个流派的名称似乎更容易与之形成美学上的抗衡。在 1961 年的座谈会上，华君武有这样的表述：“去年东北有人说要搞‘关东学派’，我看西安也可以搞‘关中学派’……”不过以后流行的术语是“长安画派”。

33 参见《新意新情——西安美协中国画研究室习作展座谈会纪录》，载《美术》1961 年第 6 期。

34 在《美术》1962 年第 5 期里的文章《喝“倒采”》里，作者施立华在批评石鲁绘画的同时还将林风眠的艺术牵涉进来：“再如林风眠同志的画，《美术》几次刊载时都标为‘中国画’（其他还有 1961 年第 3 期洪世清同志的《船》等），我也钦佩林风眠先生的艺术造诣，但一千多年来，中国之绘画已形成了自己独特的发展的传统技巧和表现形式，如果像有些报刊那样把所有水墨所画成的，或者在宣纸上所作的统称为中国画，这就是否认传统，模糊是非，这种情况的发展是难以设想的。”

35 潘天寿：《答石鲁》，《潘天寿论画笔录》。

36 转引自杨成寅、林文霞：《潘天寿》，北京：中国人民大学出版社 2003 年版，第 301—302 页。

37 彦涵有这样的回忆：“潘先生对待自己的学生表现出无微不至的关怀，甚至对我们刚学国画的一些无知的青年学生所需的纸、墨、笔、砚，习画范本，他事前都做好准备。当时国画界不甚景气，选修学生不算很多。可是潘先生对待自己的课务异常负责，他上课时每堂必到，记得教室里只有我一个人，他也从不置弃。”（转引自杨成寅、林文霞：《潘天寿》，北京：中国人民大学出版社 2003 年版，第 301—302 页）

38 潘天寿：《谁说“中国画必然被淘汰”?》，原载《美术研究》1957 年第 4 期。转引自水天中、郎绍君编：《二十世纪中国美术文选（下卷）》，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 116 页。

39 潘公凯编：《潘天寿谈艺录》，杭州：浙江人民美术出版社 2002 年版，第 19—21 页。

40 同上书，第 20 页。

41 转引自《潘天寿研究》，杭州：中国美术学院出版社 1997 年版，第 288 页。

42 转引自《潘天寿研究》，杭州：中国美术学院出版社 1997 年版，第 289 页。原文出自《上海美术界大批判材料》：《打倒反动学术“权威”——潘天寿》。

43 作为接受过传统文化教育的中国人，康生对传统的文房四宝与古字画充满兴趣，1959 年，康生在荣宝斋看到潘天寿的绘画表示了极大的兴趣。这年潘天寿在北京参加人民代表大会，受到了康生的接见。康生用收藏的旧端砚交换了潘天寿的绘画，之后两人有过反复往来。1961 年，康生建

议潘天寿举办个人展览,这是潘于1962年在北京、上海、杭州以及家乡举办展览的直接背景。康生异常喜欢潘的绘画,他将后者的艺术作为中国画创新的重要范例,以至他将自己给潘天寿的题词"画坛师首,艺苑班头"发表在《光明日报》上。"文革"开始,康生因政治上的原因抛弃了潘天寿。

44 1966年6月,"文化大革命"爆发,潘天寿被关进牛棚监禁为期三年;1967年初,被带到嵊县参加批斗大会;1968年,浙江美院进行了"打潘战役";1969年初,他被押往家乡宁海县等地游斗,4月,潘天寿在重病中被押往工厂劳动,直至昏迷送进医院;1971年5月,潘天寿在听了向他宣读的作为敌我矛盾的"反动学术权威"定案结论后,再度被送往医院抢救;9月5日,潘天寿去世。

23

1959—1965:“阶级斗争”时期的艺术

1959年7月14日,毛泽东在他战争年月的战友彭德怀给他的信中读到了这样的文字,“浮夸风气较普遍地滋长起来”,“小资产阶级的狂热性,使我们容易犯左的错误”,“政治挂帅不可代替经济法则”。这个意见很快被转换为一场对抗性的政治较量,毛泽东告诉在庐山参加中共中央政治局扩大会议的人员,“庐山出现的这一场斗争,是一场阶级斗争,是过去十年社会主义革命过程中资产阶级和无产阶级两个对抗阶级的生死斗争的继续”。彭德怀国防部部长的位置被林彪接替,与彭德怀对毛泽东思想的怀疑相反,在次年10月的中央军委扩大会议上,林彪提出了学习毛泽东著作著名的“三十字方针”:“要带着问题学,活学活用,学用结合,急用先学,立竿见影,在‘用’字上狠下工夫。”尽管毛泽东的思想语录已经成为全国人民的座右铭,但是,当年农业的急剧减产和三年自然灾害导致的严重饥荒与数千万人的死亡证实了彭德怀观察的真实性。1961年初,政府为解决严重的经济危机,实行了“包产到户”,并且通过将城市的部分人口推向农村以缓和粮食短缺的压力,有七千中共地方干部参加了对灾害作出“三分天灾,七分人祸”定性的中共中央在北京召开的扩大工作会议(1962年1月11日至2月7日),毛泽东带领中共中央部分领导做出了自我批评。

1961年,陈毅代表党再次向知识分子发布松动的消息:党需要知识分子,党看到了知识分子在接受了党的教育之后已经具有政治上的可靠性。思想改造需要继续进行,但是,陈毅说:“思想改造主要是靠个人的觉悟,要他自己好好考虑,企图用强制的方法、群众的压力来解决思想问题是不行的。”[1] 经过了反右运动以及之前的政治批判运动的一般知识分子没有因为这样的松动信息而释放内心的余悸。相反,那些在党政机构中占据领导位置的知识分子却以杂文和戏剧的形式提出了一些对政策甚至对毛泽东本人的批评。1957年被免去《人民日报》总编辑职务的邓拓、北京副市长吴晗和

北京市委统战部官员廖沫沙用"吴南星"这个笔名在邓拓编辑的《前线》上发表了数十篇杂文，名为"三家村札记"。邓拓本人在《北京晚报》和《北京日报》上也单独发表了系列文章《燕山夜话》。这些在体制内部发表的含含蓄蓄的批评文章是针对之前尤其是"大跃进"中出现的政策错误与问题而来的。不过，像《专治"健忘症"》和《王道和霸道》这样的文章显然是针对毛泽东的专制及其后果来的。作者提醒说，自食其言或者言而无信会导致疯狂（《专治"健忘症"》）；"霸道"的"一意孤行"是不符合"王道"——群众路线——的（《王道和霸道》）。作者显然是为了党的利益，因为他们自比晚明时期的东林党人。但是我们将会看到，这些党的官员发表的不满构成了他们很快招致批判的基础并且刺激了毛泽东对另一类激进知识分子——他们被称为极"左"分子——的依靠。

1962 年 8 月，毛泽东在中共中央北戴河工作会议和 9 月的中共八届十中全会上，提出要进行社会主义教育运动。中共中央先后下发《关于目前农村工作中若干问题的决定（草案）》、《关于农村社会主义教育运动中一些具体政策的规定（草案）》、《农村社会主义教育运动中目前提出的一些问题》等文件，掀起从 1963 年至 1965 年为时近三年的在农村和少数城市开展的"社会主义教育运动"（简称"社教运动"或"四清运动"）。[2] 这个运动很快将问题的焦点转向了"阶级斗争"。之后，周恩来在第三届全国人民代表大会第一次会议的《政府工作报告》中提醒："所有知识分子都不能放松自己的改造"，并且通过"长期地深入工农兵群众，参加阶级斗争，参加生产劳动"，使自己"革命化"。这样，艺术家开始成群结队地到农村，为一些基层单位画村史、家史或者是一些有关普及科学、卫生、文化知识的挂图、连环画、壁画、幻灯、黑板报。



23-1 《不忘阶级苦，牢记血泪仇》 摄影

1962年9月24日，毛泽东在中共八届十中全会上提出了"千万不要忘记阶级斗争"的口号，并且提出了在四年之后人们普遍能够将其背诵下来的语录：

在无产阶级革命和无产阶级专政的整个历史时期（这个时期需要几十年，甚至更多的时间）存在着无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争，存在着社会主义和资本主义这两条道路的斗争，被推翻的反动统治阶级不甘心于灭亡，他们总是企图复辟。

……

利用小说进行反党活动是一大发明。凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。

毛泽东精通中国历史，他对那些借用历史典故提出质疑的党内知识分子的立场非常清楚。政治上的危机是如此让他担心和忧虑，他告诫人们，不要放弃警惕，阶级斗争必须"年年讲，月月讲，天天讲"，这意味着，人与人之间的冲突将不断地以各种对抗性的方式出现。顺着这样的逻辑，人们在1963年中共九篇评论苏共的《公开信》的文章中发现，两党之间从1960年公开的意识形态冲突发展到了不可调和的程度，中共高层告诉全体党员和广大群众：赫鲁晓夫和铁托各自在苏联和南斯拉夫的改革以及对个人迷信和崇拜的批判是远离列宁主义的"现代修正主义"。毛泽东提醒全党：要提高警惕，避免"全国性的反革命复辟"，避免作为"马列主义的"中国共产党"变成修正主义的党，变成法西斯的党"。这年开始的"四清运动"就被认为是"挖修正主义根子"。9月，这个国家进入了更为严峻的"以阶级斗争为纲"的政治斗争时代。

思想与哲学界对"阶级斗争"的观点同样表示了质疑。[3] 不过，"千万不要忘记阶级斗争"口号的提出，给作为艺术宣传机构的美术家协会提出了直接和具体的政治任务。"四清"运动在艺术家中引起了"艺术如何为五亿农民服务"的课题。不断的政治与学习会议，启发和唤起了艺术家们对"服务"与"主题"的认识。1963年12月的美协工作会议告诫艺术家："深入生活的方式以长期蹲点为好；但也要因地制宜，譬如有些年老体弱的或工作忙的同志，长期下去有困难，组织他们短期到生活中看看也有好处。不论长期下去还是短期下去，都应该重视对阶级状况的分析，从社会的变革和发展中了解人，不断积累丰富的生活斗争知识和人物形象素材；要像文学家那样多方面地熟悉自己的人物，不能只为满足一般造型需要而停留于形象的表面记录。不能把深入生活的过程仅仅看做创作的准备过程，在这个过程中美术家必须重视自我的思想改造。"[4] 对政治思想的理解虽然因人而异，但是每个艺术工作者必须在要求的时间里完成不同时期下达的政治任务。下乡是必须的，可是究竟用什么来表达党要求表达的主题？年复一年的庄稼不会告诉艺术家究竟什么是他们需要表现的主题，只有必须保持的"阶级斗争"这个政治意识，提醒着艺术家必须将其作为主题，同时，将1949年前后的农民状况进行比较，以展示新社会的优越性——这个优越性被认为随时受到资本主义复辟的威胁——也成为拓展"阶级斗争"主题的丰富性的领域。

雕塑试图起到绘画那样的宣传与鼓动的功能，雕塑家钱绍武在《美术》杂志上提出建议，他呼吁通过"村史纪念碑"的建立来发挥雕塑在政治功能上的作用："一、它可以扩大社会主义的文化阵地，直接向农民进行形象的社会主义教育，从而也就把土地庙、

关帝庙等封建迷信阵地夺取过来；二、在我们雕塑工作者来说，可以受到具体生动的阶级教育，大大有利于改造自己，是革命化的好途径；三、在创作的实践过程中，可以更好地在批判继承传统的基础上创造新的民族形式，批判'洋'形式，为雕塑民族化积累经验；四、结合工作，提供了深入生活，和劳动人民结合的较为有利的条件；五、长期、经常搞下去，可以逐渐产生合乎民族化、群众化要求的好作品，可以培养出一批合乎民族化、群众化要求的雕塑工作者。"[5] 不管是雕塑家的呼吁，还是艺术工作者自己的敏感，他们将塑造的对象进一步转向了农民。[6]

即便1964年是艺术家们将自己的精力投入到反映火热的社会主义建设的第十五个年头，大量不同形式的作品成为人们认识和歌颂新社会的宣传工具，大多数作品充斥着工人、农民和人民解放军战士的形象，可是，党内部分知识分子官员对毛泽东的指示仍然表现出明显的惰性，毛泽东在6月27日《关于全国文联和各协会整风情况的报告》的批示上这样写道：

> 这些协会和他们所掌握的刊物大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年来，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。[7]

这样的批示引发了文艺界新的批判。文艺界的著名人物例如夏衍、田汉，以及像杨献珍、孙冶方、翦伯赞这样的知识分子遭受批判。各种宣传机器告诉人们：这个时代的英雄是大庆油田的王进喜、大寨农村的陈永贵和解放军战士雷锋，他们共同代表着应该给予充分宣传和歌颂的"工农兵"形象——他们被认为从来就没有出现在过去历史上的任何文艺中。



23-2 尹国良 《时刻准备着》 1962年 油画 100×190cm

从 1964 年 9 月至 1965 年 7 月在北京举办的全国美术展览会是反映社教运动的展览，为时 9 个月的展览分期分批展出了全国 26 个省（区）、两个市的 2025 件作品。“不少反映社会主义时代现实斗争的作品”因“在创作中运用了毛主席提出的革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法”，而被认为是成功的。[8]

不过，在艺术领域里配合《农村社会主义教育运动中目前提出的一些问题》以及表现阶级斗争主题的代表作品是 1965 年下半年仅用 4 个月完成的《收租院》。



23-3 四川泥塑收租院创作组 《收租院》(之二) 1965 年 雕塑

早在 1963 年 2 月，毛泽东根据湖南开展的社会主义教育运动和河北保定地区“四清”的情况，在中央工作会议上提出了“阶级斗争，一抓就灵”的经验总结。很快，全国各地开始进行“一抓就灵”的阶级斗争。敌人出现了，中央美院雕塑研究班田金铎的《哨兵》、孔凡伟的《海哨》提醒观众，目光前方可能有敌人。事实上，“敌人”隐藏在中央，这个时候新的敌人还没有被揭发，人们只有从历史上的敌人——他们还活着——的罪恶上，提醒人们“阶级斗争”的存在。结果是，各地开展了不同形式的阶级教育展览会，四川大邑地主庄园陈列馆就成为一个用雕塑来作说明的典型代表。

1964 年，在北京展出的“四川雕塑展览会”因“以满腔热情来塑造工农兵的形象”而获得艺术官方的认可。刘开渠在《美术》1964 年第 3 期里的文章《鼓舞人心的雕塑新成就》使用了这样一些文字对四川雕塑作评价：“无论是关于我国社会主义建设和革命传统的题材，无论是当代世界人民革命运动的题材，作者都以满腔热情来塑造工农兵的形象，来表现掌握了自己命运的人民群众的革命精神和国际主义精神，有浓厚的生活气息，有鲜明的时代感情，有强烈的战斗性。”之后，将泥塑群像《收租院》这个阶级斗争的任务交给四川的雕塑家显然是可以值得信赖的。

连环画式的雕塑《收租院》没有作者署名，这是那个消除个人名利思想的时代的特

征，不过，我们仍然可以在这里列出他们的名字：雕塑系教师赵树桐、王官乙，学生李绍瑞、龙绪理、廖德虎、张绍熙、范德高；学校之外的参与者有李奇生、张富伦、任义伯、唐顺安和民间艺人姜全贵，在后期工作中，雕塑系教师伍明万、龙德辉和学生隆太成、黄守江、李美述、马赫土格（彝族）、洛加泽仁（藏族）也参加了进来。1965 年 6 月，四川省委委托四川美术学院为大邑地主庄园陈列馆创作泥塑《收租院》，这样，老师带领学生开始了他们雕塑的"阶级斗争"。由 100 多个与真人同样大的泥塑人物构成的雕塑群仅仅用了 4 个月的时间就完成了，它们被排列在四川大邑县的地主兼军阀刘文彩的大院里。

《收租院》里的人物形象被尽可能真实而生动地再现，他们共同构成了 1949 年之前在这个院子里发生的故事。悲惨的农民——男女老幼包括一个孤老太婆——每年向地主交租，自己却所剩无几，在"小斗出大斗进"的盘剥下，他们不得不出卖自己的孩子，或者被关进水牢——尽管以后发现事实上没有"水牢"这一说——以至在饥饿与贫困中死去。最终，拿着扁担的农民准备起来反抗地主——这是 1965 年的原作结尾。"文革"爆发之后，这个故事开始根据江青提倡的革命样板戏的模式进行改造。在 1968 年的修改中，结尾是农民高举政治标语和毛主席语录。《收租院》被认为直接反映了 1949 年以前中国农村的阶级状况和阶级斗争，是"一幅旧社会缩影的图画"。雕塑者希望在作品里"既要表现地主阶级的残酷凶狠，也要表现他们的虚弱；既要表现农民受压迫的悲惨痛苦，也要表现他们的反抗精神；既要表现当时当地的冷酷现实，又要预示前途和未来"。"不仅要让观众为过去苦难的农民流下同情的眼泪，而且要激发观众仇恨旧社会，热爱新社会的感情"[9]，这是《收租院》创作的全部目的。《收租院》所具有的故事性（情节性）、对原地场所的利用、像传统"泥菩萨"造像那样直接用稻草粗泥加上混合了棉花、细沙的细泥作为基本的材料，以及用嵌入黑玻璃球代替挖洞阴影法，被认为是这组雕塑的艺术手法和特点。



23-4 朝樾 《中华儿女多奇志，不爱红装爱武装》 1964 年 中国画 65×140cm

雕塑家参加了社教运动，他们“一直考虑如何把雕塑普及到农村中去的问题，也进行过革命化、群众化、民族化的探索。但是如何使雕塑成为工农兵喜爱的艺术，充分发挥它的教育作用，一直还没有找到切实可行的门路”[10]，可是，真正能够完成产生影响的作品还是来自党下达的任务。一开始仍然有人认为完成规定的任务“是作图解，搞模型，没有艺术性”[11]，但是他们最终决定：“要党的事业，不要个人事业；要集体观念，不要个人杂念；要有统一的风格，不要个人突出。”

1965年12月15日出版的《美术》第6期发表了6篇关于《收租院》的文章，同时编辑写下了这样的评价：“四川大邑地主庄园陈列馆《收租院》泥塑创作，为广大群众所欢迎，为美术家所重视。它是高举毛泽东思想红旗，坚持党的文艺方向在美术创作上的重大胜利。它是伟大的社会主义教育运动的产物，也密切配合了革命斗争的根本任务。它从思想高度反映了我国民主革命阶段的阶级斗争，体现了广大群众绝不忘记阶级斗争，绝不容忍剥削制度复辟的革命意志。它的思想性高，艺术性也高，是对群众进行阶级教育的有力武器，对社会主义革命和社会主义建设有很大的推动作用。这一创作实践，既是美术工作者不断革命化的集中体现，也为美术工作者不断革命化提供宝贵的经验。”当1965年10月《收租院》完成以后，延安版画家李少言在《四川日报》(11月29日)发表了《向雕塑工作者学习》的文章，《美术》当年第6期给予转载。1966年1月4日，在《人民日报》的《雕塑标兵——参观〈收租院〉泥塑群像》一文里，作者王朝闻——他是延安时期的雕塑家和理论家——干脆说明：“这是革命文艺为工农兵服务的新成就，是文化革命的一大胜利。”1966年1月6日，刘开渠在《人民日报》上发表了一篇题为《革命的内容，光辉的形象——谈〈收租院〉的成就》的文章，刘开渠在论述中使用的词汇属于社会主义现实主义文学性的分析语句：“《收租院》泥塑用的是群像形式，而每一组、每一段的题材，每一个人物，又有不同的情节内容。构思和塑造形象都很完整。即使分别独立存在，也没有片段不全的感觉。‘被迫交租’中的‘一家三代四口’，男女老少人物的动作和思想感情，在复杂中有集中，构图组织完整。‘卖孙还债’中哭着的孙女，牵着瞎了眼的老祖父的手，就在这只手上，拿着她的卖身契，观众看了这个形象，无不心酸。”

同样是延安艺术家的蔡若虹也及时地在《红旗》杂志1966年第3期中发表了《毛泽东文艺思想的胜利——评〈收租院〉泥塑群像》。这位直接聆听过毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的评论家说：《收租院》的创作“解决了雕塑工作上的一个大问题，即雕塑如何为五亿农民服务的问题”。在进行阶级斗争教育的年月，《收租院》的展出产生了极大的影响，这组作品很快被要求复制——《收租院》创作组和中央美术学院雕塑创作室共同完成复制工作。《收租院》部分复制品连同原作的全部照片于1965年12月19日在北京中国美术馆(后来移到故宫神武门城楼)展出，每天有成千上万的观众前来参观，据新华社1966年7月11日电讯中的不完全统计，参观者达到100万人次以上。这时，它被认为“是雕塑艺术革命化的活样板，是雕塑艺术具有划时代意义的里程碑，是伟大的毛泽东思想的光辉胜利。它不仅压倒了外国资产阶级和现代修正主义者所谓雕塑艺术的‘顶峰’，而且开辟了无产阶级革命雕塑艺术的完全崭新的时代”。它成了“阶级教育的好学校，阶级斗争的活教科书”[12]。在艺术上，《收租院》是其后70年代在主题上更富于杜撰色彩的《农奴愤》的样板。



23-5　梁洪涛　《参观"三史"图》　1964 年　宣传画

1965年，党内部分领导人对1月14日中共中央通过的毛泽东主持制定的《农村社会主义教育运动中目前提出的一些问题》中的用词多少有些领悟，当读到“运动的重点”是“整党内那些走资本主义道路的当权派”时，他们明白一场大的变动即将来临。11月，历史学家吴晗的新编历史剧《海瑞罢官》在姚文元的分析中被认定为阶级斗争的一种形式反映的“毒草”。毛泽东同意姚文元的分析，他干脆指明：《海瑞罢官》的“要害是‘罢官’，嘉靖皇帝罢了海瑞的官，1959年我们罢了彭德怀的官，彭德怀也是海瑞”[13]。很快，从对《海瑞罢官》的批判开始进入了“文化大革命”。由张春桥、姚文元、戚本禹等激进的知识分子构成了新的团体，在林彪、江青、陈伯达的相互政治利用中形成了党内新的政治集团，曾经是党的文艺思想的坚定执行者的周扬等人很快将失去权力。林彪在江青的支持下开始在军队建立他的威信和影响力，这年，人们开始购买曾经只是在军队里流行的红色封面的《毛主席语录》——这是军队对地方开始产生政治影响的标志，文艺领域开始接受军队而不是文化管理部门的直接影响。1964年7月10日，由总政治部、文化部、中国美协联合举办的“中国人民解放军第三届美术作品展览会”在中国美术馆开幕。展览期间，解放军总政治部文化部组织了部队美术座谈会。全国美协于7月17日至23日邀请了部分美协分会的负责人前来观摩和座谈，并请总政治部文化部的那狄和部队美术家向来京的分会负责人及首都美术家作了7个专题的报告。《美术》1964年第4期也介绍了这个展览，为“学习解放军美术”作了比较全面的舆论准备。展览在美术界宣传了“部队美术工作革命化”的经验。军队的美术工作者通过阶级斗争和部队斗争生活的主题配合政治任务，以表明被认为是必须坚定的政治方向。在“介绍经验”中，军队代表将军队内部的工作方式作为艺术的经验给予推广，即由军队领导出题目、分任务、统筹安排。[14]这导致了一种所谓“领导”、“作者”和“群众”“三结合”的模式并被给予推广。“三结合”的方法被认为“可以充分调动和发挥领导、作者、群众三方面的积极作用，也就是能够最大限度地集思广益，把三方面的积极作用，集中地通过作者的创作实践具体体现出来，从而保证作品质量的提高。在题材和主题的安排上，运用这一方法，可以保证反映社会主义生活和斗争的作品占主导的地位，这样也就能够保证文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方向的正确执行。领导出题目、分任务，具体安排与作者的特长相结合，既可以保证主导题材，而且有利于题材的多样化，也有利于促进在为工农兵、为社会主义服务前提下的形式、风格的百花齐放”[15]。1965年1月31日正是“第四届全国美展”华东地区作品展开幕的时候，蔡若虹在他的《山东年画有三好》中使用了来自军队“三结合”的概念：“山东年画由于运用‘三结合’方式取得了很好的成绩，值得我们在组织创作的工作部门加以推广。”[16]自此，“三结合”组织创作的方法得到普遍效仿，一段时间里，“加强党的领导，实行‘三结合’的方法”成为艺术官员的口头禅。大量被艺术官员认可的艺术被冠之以“三结合”的产物。华君武甚至说：“哪里三结合实行得好，哪里的创作就会出成绩。”

1966年1月20日至2月20日期间举办的“华北区1966年年画、版画展览”以及同时举行的“华北地区美术工作者观摩大会”构成了一个极端指令性的政治安排，通过这个属于政治典型的展览，在作为组织者的艺术官僚们看来是为了服务于变化中的

政治斗争。1966 年 2 月的"全国美协分会工作会议"就明确提出："努力学习解放军、华北地区和四川、山东等分会以毛泽东思想指导创作和工作、突出政治的正确做法。"这样，山东的年画、华北地区的"年画、版画展"、四川的泥塑《收租院》，构成了这个即将进入政治白热化时期的典型和样板，它们共同暗示着一场暴风骤雨的来临。王朝闻干脆就说明《收租院》"密切配合了当前革命斗争的根本任务"[17]。

1966 年，《美术》杂志第 2 期在安排"政治与业务的关系"问题讨论的同时写了"编者按"："长期以来，美术界在思想与技术的关系问题上，在红与专的关系问题上……是存在着原则性分歧的。在我们美术工作者的思想上、生活上、艺术修养上，在美术创作、教学和研究工作中要不要突出政治，实行不实行以毛泽东思想统帅一切、改造一切、推动一切，是我们在意识形态领域里两个阶级、两条道路、两种主义的斗争，能不能取得决定性胜利的根本问题。"



23-6 马克·吕布 北京学生 1965 年 摄影

1966 年 2 月 19 日至 23 日，全国美协在北京举行了全国美协分会工作会议，会议《纪要》这样写道：

代表们一致认为：学习毛泽东思想，是一切工作的首要之首要，根本之根本。哪个地区工作、创作和队伍的革命化，都是活学

活用毛主席著作的结果。有些同志检查本地区前几年的工作，认为一些错误的发生，都是由于没有很好地听党的话，没有突出政治。在处理政治和业务、美术工作与其他革命工作的关系时，颠倒了位置，不适当地强调艺术特性；没有抓好人的革命化，使工作脱离了政治、脱离了革命、脱离了群众，走入了邪路；对于在社会主义革命和建设新的历史任务下，怎样发扬革命传统，将革命进行到底，缺乏认识。这对于一个革命者来说，是很严重的教训。同志们决心在今后的工作中，一定要把毛主席的著作当做各项工作的最高指示；要努力学习解放军、华北地区和四川、山东等分会以毛泽东思想指导创作和工作、突出政治的正确做法；领导同志一定要带头活学活用毛主席著作，与工农兵结合，实现领导思想的革命化，带领出一支革命化、战斗化的美术队伍。[18]

1966年2月7日，《人民日报》发表了记者所写的介绍河南省兰考县县委书记焦裕禄事迹的长篇通讯《县委书记的好榜样——焦裕禄》，同时发表了社论《向毛泽东同志的好学生——焦裕禄同志学习》。在政治挂帅，建设社会主义的过程中，没有谁像焦裕禄这样能够成为鼓励党的干部的典型，因为他将自己的时间与精力完全用于十分落后的农村经济工作，以至最终病逝。这是一个符合中国传统道德而同时也体现了党要求的干部与群众之间的鱼水关系的形象，自然成为歌颂的典型。尽管在他去世的病床上同时发现了《毛泽东选集》和刘少奇的《论共产党员的修养》，但是他的工作热情和力量的来源被认为是“毛泽东思想”：“焦裕禄同志活学活用毛泽东思想的立场、观点和方法，是永远值得我们学习的榜样。”新的英雄诞生了，正在北京召开的全国美协分会工作会议，当即通知全国各地分会展开学习和创作活动，并发表了致全国美术工作者的一封信《学习焦裕禄彻底革命化》。[19]这封信安排了全国艺术家当前的工作：

目前全国的美术工作者，都在各级党委领导下，学习焦裕禄，我们应当认真地从思想上、工作上找差距，并发挥自觉革命的精神，缩短和消灭这个差距。像焦裕禄那样以毛泽东思想为行动的指南，投身三大革命运动，和工农兵群众紧密结合，使自己首先成为一个无产阶级的政治家，一个怀有远大理想的革命的实干家，我们的创作，才能像焦裕禄说出的话那样，鲜明地反映时代的精神，适应形势的要求，有力地鼓舞群众，在群众中产生深远的积极影响。

美术工作者在学习焦裕禄的同时，应当以各种形式热烈地歌颂焦裕禄、宣传焦裕禄。伟大的毛泽东时代是英雄辈出的时代，像焦裕禄那样光辉灿烂的人物不断在涌现。在他们的高大的形象面前，我们美术工作者要以最大的努力，热情歌颂他们，使共产主义的精神在人民中间日益发扬光大。

4月18日至5月29日，中国美术家协会将几个月来全国各地艺术家完成的任务集中起来在中国美术馆举办了“‘毛主席的好学生焦裕禄’美术作品展”，展出雕塑、年画、连环画、版画、素描、油画、国画、彩墨画、宣传画等80余件。从发动创作到展览所花去的时间不到4个月，时间短暂而组织工作是如此的有效。可是很快，更为迅猛的“文革”风暴就要席卷开来，曾经坚定地执行毛主席的文艺革命路线的人在新的革命时期即将自身难保，他们不同程度地将成为各种名目的坏分子而受到批判，即便是那些在之前的不同政治运动中批判过别人的人也不例外。



23-7 叶浅予 《邢台民兵大演习》 1966年 中国画

1966年初《红旗》杂志发表了元旦社论《政治是统帅，是灵魂》，这是一个信号，它意味着一个新的政治运动马上就要开始。"政治"在1949年以后是统帅文艺工作的关键，只是被称之为"政治"的东西在不同的时期、不同的地方和不同的人那里究竟有什么含义难以廓清。不过，每一个"政治嗅觉"灵敏的人都知道，"政治"就是保证自己不致成为人民、进步、革命、党的对立面的东西，以至从50年代到"文革"，政治无所不在，人们一直就谨小慎微地讨论政治、关心政治和参与政治。这样，作为党的文艺官员要求艺术家"必须提高政治修养"（朱丹）、要求艺术家"以政治统帅创作"（华君武）就很好理解，即便是画家傅抱石的文章题目叫《政治挂了帅，笔墨就不同》，也没有引起人们的大惊小怪。[20]可是，说出政治并不困难，困难的是不断地理解和参与政治。现在，理解新的政治成为关键，中共中央华北局宣传部副部长梁寒冰在"华北区1966年年画版画展览"观摩会上提醒艺术家："要画革命画，先做革命人。"同时要清楚，"做革命人首先要突出政治，读毛主席的书，听毛主席的话，照毛主席的指示办事。这个问题很重要，要反复讲，要讲千遍万遍。干一辈子革命就要讲一辈子突出政治，学一辈子毛主席著作，永远以毛泽东思想为自己的行动的指针，把毛主席的书当做我们一切工作的最高指示"[21]。

事实上，在对政治极端强调的空气里，政治已经失控了。



23-8 许章茹、张介民 《海贼落网图》
1964年 中国画 173×76cm

注释

1 载《光明日报》1961年9月3日。

2 从最初的“清工分”、“清账目”、“清仓库”、“清财物”的“小四清”到“清政治”、“清经济”、“情思想”和“清组织”的“四清”运动。

3 这个现象在彭真领导下的北京地区表现突出。参见哲学家冯友兰、历史学家翦伯赞和经济学家孙冶方在这个时期里的文章与著述。

4 《深入生活，加强反映社会主义时代——美协分会工作会议报导》，载《美术》1964年第1期。在《美术》1965年第5期发表的《为五亿农民服务》文章里作者说：“我们的美术工作者，只有通过为农民服务的革命实践，才能完成以社会主义思想占领农村文化阵地，促进社会主义建设，缩短城乡之间、工农之间、脑力劳动和体力劳动之间三大差别的革命任务。”在这个时期，艺术与技术上的问题开始彻底被搁置，画家尽管“半年多没有动笔画画，手是生了一些”，但他说，“脑子里的人物形象丰富多了，‘立体’多了。”艺术家甚至已经开始说虽然没有学习文艺理论，但是关于文艺究竟要做什么他已经清楚了。(《在火热的革命斗争中改造自己》，载《美

术》1965 年第 4 期）

5 钱绍武：《让雕塑为五亿农民服务——一个建议》，载《美术》1964 年第 2 期。

6 钱绍武为河北遵化县建明公社所做的以表现农民王国藩为题材的浮雕，受到农民的欢迎，金榜的《山里人》（小型彩塑）"通过搬石头的情节和人物的形象刻画，对我国农民为社会主义创大业、立大功的不怕困难的精神作了概括的表现"。（见《美术》1964 年第 6 期）龙启印的胸像《劳动模范李顺达》"在描绘李顺达的纯朴、谦逊的当中，又力求表现其智慧和有远见的一面"。郝京平的《老黄忠》"拿着镰刀，光着上半身冲向前方，浑身是劲。那发自内心的笑容正是和大家比赛时特有的情绪"。

7 载《红旗》1967 年第 9 期。从《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》（1944 年 1 月 9 日），中经 1951 年 5 月 20 日为《人民日报》写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》、1954 年 10 月 16 日《关于红楼梦研究问题的信》，体现出毛泽东希望通过文艺来呼应他的政治理想。1966 年，《林彪委托江青召开的部队文艺工作座谈会纪要》在 1967 年的 5 月 27 日出版的第 9 期《红旗》杂志上发表，无论其中是否具有复杂的权力斗争的背景，毛泽东无疑不喜欢彭真主持起草的《关于当前学术讨论的汇报提纲》中属于资产阶级甚至就是过去封建社会中的那些思想和趣味，他认为那些东西与正在建设的新世界格格不入。之前的 1963 年 12 月 2 日，毛泽东的批示已经很清楚地说明了他的看法："各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是'死人'统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会主义经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。"1966 年，华君武在他的《以政治统帅创作》的发言中呼应说，在过去的艺术作品里"画的虽然是劳动人民的形象，却还不是社会主义时代的劳动人民"。

8 《"全国美展"的回顾与前展》，载《美术》1965 年第 6 期。之后，"文革"初期的动乱导致全国展览终止，直至 1972 年重新恢复。

9 《收租院》泥塑创作组：《"收租院"泥塑创作的构思设计》，载《美术》1965 年第 6 期。

10 《收租院》泥塑创作组：《"收租院"泥塑创作的构思设计》，载《美术》1965 年第 6 期。

11 《收租院》泥塑创作组：《先革思想的命，再革雕塑的命》，《人民日报》1966 年 7 月 20 日。

12 《毛泽东文艺思想取得又一光辉胜利，开辟了无产阶级雕塑艺术的新时代》，载《人民日报》1966 年 7 月 12 日。

13 事实上，正是 1959 年，毛泽东对海瑞敢于直谏的精神给予了肯定，他的秘书胡乔木鼓励吴晗写出宣传"海瑞精神"的文章，吴晗在写出《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》的同时，也完成了《海瑞罢官》的剧本。

14 徐彦：《"出题目、分任务，统筹安排"好处多》，载《美术》1964 年第 4 期。

15 石坚：《关于"三结合"》，载《美术》1965 年第 2 期。

16 蔡若虹：《山东年画有三好》，载《美术》1965 年第 1 期。

17 王朝闻：《雕塑标兵没——参观"收租院"泥塑群像》，载《人民日报》1966 年 1 月 4 日。

18 载《美术》1966 年第 2 期。

19 这封信被刊登在 2 月 15 日出版的美协机

关刊物《美术》上，距《人民日报》发表通讯和社论的时间仅8天。

20 载《美术》1954年第9期转载了7月15日《人民日报》发表社论《提高文艺干部的政治修养和艺术修养》，同期发表邵宇的文章《为提高美术创作的思想、艺术水平而斗争》；1955年第12期的《美术》中发表朱丹的文章《必须提高政治修养》；1959年第1期的《美术》发表了傅抱石的文章《政治挂了帅，笔墨就不同》；1966年的《美术》发表了华君武的文章《以政治统帅创作》……事实上，这类文章和思想表述在1949年直至1976年这个期间不胜枚举。

21 《美术》1966年第1期。

24

1966—1976:“文化大革命”时期的艺术

尽管江青在1962年就对吴晗的《海瑞罢官》异常不满,可是,她没有获得足够反击的政治资源。1963年和1964年,毛泽东先后在柯庆施的报告以及《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况的报告》中分别作出了文艺界“许多部门至今还是‘死人’统治着”和各个协会最近几年“竟然跌到了修正主义的边缘”的结论,作为毛泽东的夫人,江青开始组织对若干电影——《不夜城》、《林家铺子》、《舞台姐妹》、《红日》、《逆风千里》、《兵临城下》等——进行批判。很快,在毛泽东的同意和康生的支持下,江青开始组织对《海瑞罢官》的批判。柯庆施于1965年4月去世,江青在通过前者在上海认识的张春桥、姚文元的配合下,合作完成并以姚文元的名义在《文汇报》(1965年11月1日)上发表了《评新编历史剧“海瑞罢官”》。在次日至26日期间,上海《解放日报》、浙江《浙江日报》、山东《大众日报》、江苏《新华日报》、福建《福建日报》、安徽《安徽日报》、江西《江西日报》先后转载了这篇文章。很快《北京日报》、《人民日报》也给予了转载,试图弥补这个失误,不过以后的情况表明这个迟来的弥补为时太晚。这是一个在表面上以在“百家争鸣”的气氛中进行的政治斗争,双方都在报刊上发表了各自的文章。12月21日,毛泽东对陈伯达、艾思奇、胡绳、关锋、田家英在谈及戚本禹批判翦伯赞、吴晗的文章《为革命而研究历史》的时候说出了那段需要点名批判《海瑞罢官》的话。[1] 在民主社会,即便包含着对现实的隐语,如何评价一个历史人物在很大程度上属于个人的学术问题,现在,吴晗的历史观成为了一个政治斗争的契机。姚文元在他的文章里就是这样利用文字的:他假设吴晗对“海瑞罢官”的实际要求是“退田”,可是这个时候的田已经成为人民公社的财产,田会退还给地主吗?这显然是一个阶级立场问题;姚文元假设吴晗也同意学习“平冤狱”,可是,在一个无产阶级专政的国家,究竟要为谁平反呢?显然是那些失去田地的地主和失去财产的资产阶级,而这样的人正好应

该是被专政的对象。姚文元最后结论说：

《海瑞罢官》这张“大字报”的“现实意义”究竟是什么？对我们社会主义时代的中国人民究竟起什么作用？要回答这个问题，就要研究一下作品产生的背景。大家知道，1961年，正是我国因为连续三年自然灾害而遇到暂时的经济困难的时候，在帝国主义、各国反动派和现代修正主义一再发动反华高潮的情况下，牛鬼蛇神们刮过一阵“单干风”、“翻案风”。他们鼓吹什么“单干”的“优越性”，要求恢复个体经济，要求“退田”，就是要拆掉人民公社的台，恢复地主富农的罪恶统治。

在此之前的2月，毛泽东于1964年指示成立的以彭真为组长、陆定一为副组长，康生、周扬、吴冷西组成的中央文化革命五人小组完成了被称之为“二月提纲”的《关于当前学术讨论的汇报提纲》的文件，这个“汇报提纲”已经承认了“资产阶级”对文化领域的侵害，但也表示尽可能地在“以理服人”的学术范围内给予批判性的解决。2月5日，这个汇报提纲在刘少奇主持的中央政治局在京常委会议上获得通过，却完全没有得到毛泽东的认可。[2] 与此同时，江青在林彪的支持下完成了一个与《二月提纲》相对立的《林彪同志委托江青同志召集的部队文艺工作座谈会纪要》，毛泽东认可了。4月1日，著名的《纪要》作为中共中央文件印发全党——这是江青从一个普通党员转而可以合法行使党的最高层政治权力的标志。《纪要》的重要内容是：

在我国革命的两个阶段，即新民主主义阶段和社会主义阶段，文化战线上都存在两个阶级、两条路线的斗争，即无产阶级和资产阶级在文化战线上争夺领导权的斗争。我们党的历史上，反对“左”右倾机会主义的斗争，也都包括文化战线上的两条路线斗争。王明路线是一种曾经在我们党内泛滥过的资产阶级思想。一九四二年开始的整风运动中，毛主席先在理论上彻底地批判了王明的政治路线、军事路线和组织路线；紧接着，又在理论上彻底地批判了以王明为代表的文化路线。毛主席的《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》和《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》，就是对文化战线上的两条路线斗争的最完整、最全面、最系统的历史总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的继承和发展。在我国革命进入社会主义阶段以后，毛主席又发表了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》两篇著作，这是我国和各国革命思想运动、文艺运动的历史经验的最新的总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的新发展。毛主席的这五篇著作，够我们无产阶级用上一个长时期了。毛主席的前三篇著作发表到现在已经二十几年了，后两篇也已经发表将近十年了。但是，文艺界在建国以来，却基本上没有执行，被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论，反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论，等等，就是他们的代表性论点，而这些论点，大抵都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。电影界还有人提出所谓“离经叛道”论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。在这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几

年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。搞掉这条黑线之后，还会有将来的黑线，还得再斗争。所以，这是一场艰巨、复杂、长期的斗争，要经过几十年甚至几百年的努力。这是关系到我国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事。

过去十几年的教训是：我们抓迟了。只抓过一些个别问题，没有全盘的系统的抓起来，而只要我们不抓，很多阵地就只好听任黑线去占领，这是一条严重的教训。一九六二年十中全会作出要在全国进行阶级斗争这个决定之后，文化方面的兴无灭资的斗争也就一步一步地开展起来了。

艺术家们被告知：过去的十七年的文艺遭遇“黑线专政”，因此，新的艺术应该成为真正的无产阶级的文艺，必须通过“一场文化战线上的社会主义大革命”将历史颠倒过来。在十年“文化大革命”期间，这个对十七年的估计构成了在无产阶级专政名义下的“四人帮”专政。

江青出现在5月4日中共中央政治局扩大会议上，这让所有的人都很吃惊。在之后若干天里，批判文章接连出现在《解放军报》、《红旗》杂志、《人民日报》上；5月16日，中共中央政治局扩大会议通过了被称之为《五·一六通知》的文件。《通知》告诉人们：

混进党里、政府里、军队里和各种文化界的资产阶级代表人物，是一批反革命的修正主义分子，一旦时机成熟，他们就会要夺取政权，由无产阶级专政变为资产阶级专政。这些人物，有些已被我们识破了，有些则还没有被识破，有些正在受到我们信用，被培养为我们的接班人，例如赫鲁晓夫那样的人物，他们现正睡在我们的身旁，各级党委必须充分注意这一点。

新的“中央文化革命小组”由陈伯达、康生、江青、张春桥、姚文元等13人组成，这个小组直接向毛泽东负责，与被撤销的“文化革命小组”对中央书记处负责不同，这个以“文化革命”为名的新的政治权力机构，在以后若干年里成为党实际的权力中心。[3] 显然，未来的目标不仅仅是意识形态领域的批判，而且也是组织上的彻底清洗。

5月16日之前，中国美协党组还在组织学习《二月提纲》，并制定了本年度学术批判题目：一、苏修美术；二、资产阶级学院派教学思想；三、美术上资产阶级形式主义；四、在政治与艺术问题上美术界青年和学生中的问题。可是，当号召“高举无产阶级‘文化大革命’的旗帜”，“批判资产阶级反动权威”，清洗“混进党、政府、军队和文化领域各界的资产阶级代表人物”的《五·一六通知》发出之后，全国——从学校开始——的政治形势开始产生彻底的紊乱。

5月25日，北京大学以聂元梓为代表的部分教授和学生写出第一份大字报，尽管这是针对本校党委的，但是，这个举动对于全国其他学校来说，无异于一次激进的煽动。6月1日，人们通过报纸和广播知道了毛泽东对这份大字报的支持态度，于是，一种自发的群众造反事实上获得了合法性。这个时候，新的文化革命小组已经掌握了《人民日报》，它通过主要的党报和杂志对这样的造反给予舆论上的支持，很快，造反行动蔓延至全国各大高等院校，仅仅只有4天的时间，造反的学生从激进的自由行动，迅速过

渡到成立自己的组织——红卫兵。[4] 6月24日，一张署名为“清华大学附属中学红卫兵”的大字报《无产阶级革命造反精神万岁》出现在清华大学，直至7月23日《三论无产阶级革命造反精神万岁》的出现，由刘少奇、邓小平控制的“工作组”丧失了控制局面的能力，7月的最后几天，红卫兵们似乎觉得可以彻底地展开一场真正的“文化大革命”了。[5] 在文化艺术机构，“群众”开始对他们认为的“混进党、政府、军队和文化领域各界的资产阶级代表人物”和“资产阶级反动权威”进行清查和揭发，并迅速展开批判。6月21日，蔡若虹、华君武、王朝闻、江有生被要求停职反省；7月12日，《人民日报》发表文章《肃清周扬在艺术院校的流毒》和《周扬为古今中外的牛鬼蛇神续家谱》；7月16日，《人民日报》发表中央美术学院版画系的文章《周扬的“自由化”毒害了中央美术学院》；7月28日，《解放军报》发表文章《彻底揭露“三家村”黑画家黄胄的反革命嘴脸》。

艺术家尤其是老的艺术家们的肉体和精神进入“文化大革命”的真实情景在中央美术学院任何一位教师的经历中都可以找到，王琦在他的回忆录中写到，当学校的教师在完成“四清”工作从农村回到学校时，等待他们的是人身自由的限制和革命的批判：

> 我们从赵孤庄到了邢台，住在一家招待所，各村参加四清的美院师生都集合在这里，空气十分紧张，每个人的表情都非常严肃，彼此见面时都没有什么和颜悦色的交谈，和寒假回京时的情况大不一样。人们都在谈论“文化大革命”的事，似乎都在摩拳擦掌，准备厮杀。我们教师队伍，大部分(特别是老教师)肯定都是打击对象，同学们见到老师都是另眼相看，似乎“阶级敌人”就在眼前。系领导向每个教师布置任务，每人都要写大字报带回北京作为班师回朝的见面礼，我也写了一张至今都不记得是什么内容的大字报交给版画系的一位同学。
>
> ……
>
> 我们一进校门，便被集中在大礼堂，已经进驻美院的工作组领导曹某某是解放军大校，他在台上宣布：“刚从邢台回来的全体教师，所有的日记本，笔记本都要上交，如果隐藏不交，查出来以反革命论处……”
>
> 接着，版画系的同学便把我和李桦、黄永玉等人叫去系办公室，那里已列队等候着，我们刚跨进门口，他们便一齐高呼：“打倒走资派李桦！”“打倒反动权威王琦！”“打倒反动权威黄永玉！”接着便是七嘴八舌地对我们批斗了一通。并要我们到楼上走廊里参加同学们对叶浅予的批斗会。[6]

叶浅予事后的描述是触目惊心的：

> 美院红卫兵第一大棒，是火烧旧教具，把石膏模型统统砸碎，堆在操场中央；又搜集旧讲义、旧画册作烧料，烧起熊熊大火，从牛棚里拉出来全体牛鬼蛇神，跪在大火周围。红卫兵宣布，我们这些人是旧世界的渣滓，要为旧世界殉葬。我们背后站着革命造反派，稍一挪动，后面的就伸手将你拨正，不许乱动。火越烧越旺，脸上烤得发痛。我旁边跪着的是国画系副主任，他有风湿症，膝盖痛得不行，连声叫饶，造反派哪管你死活，你越叫他越吼你骂你。我有股子硬劲，既叫殉葬，那就殉吧，咬紧牙关熬一阵，实在熬不成，那就躺下装死，让造反派把你丢进火里去，和旧世界一起毁灭；要么把你送到邻近的协和医院的太平间去，叫家属来收尸。[7]

南方艺术家的境遇同样触目惊心。林风眠不仅受到数次操家，还因包庇“叛徒”被送入监狱。[8]

8月8日，中国共产党八届十一中全会通过《中国共产党中央委员会关于无产阶级"文化大革命"的决定》（即"十六条"），[9] 对"斗垮走资本主义道路的当权派，批判资产阶级的反动学术'权威'，批判资产阶级和一切剥削阶级的意识形态"给予了充分的肯定，要求改革教育、改革文艺、改革一切不适应社会主义经济基础的上层建筑，宣布可以运用"四大"（大鸣、大放、大字报、大辩论）去揭露"一切牛鬼蛇神"，同时，"决定"强调发动"广大工农兵、革命的知识分子和革命的干部"来进行这样的改革。18日，天安门广场已经成为人的海洋，毛泽东在这个"庆祝无产阶级'文化大革命'群众大会"上接见来京大串连的全国各地红卫兵、学生和教师。[10] 林彪明确号召学生要破"四旧"（旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯），这给予了各地红卫兵对被认为是"四旧"的一切给予破坏的公开许可。结果，全国开始了以破"四旧"为名的毁灭性行动。红卫兵捣毁文物、烧毁古画、破坏宗教设施，他们可以对任何一个被认为是"牛鬼蛇神"的人的家进行抄查，捣毁文化与艺术品，即便是一位在雨中行走的过路人手持的雨伞中有龙——它被认为是封建文化的象征——的花纹，也成为当场撕毁雨伞的理由。11月23日，在各地寺庙不同程度地遭受毁坏的同时，孔庙里的"万世师表"横匾连同其他文物被扔进熊熊大火之中。在各个大学出现混乱的同时，全国艺术院校（中央美术学院、浙江美术学院、鲁迅美术学院、四川美术学院、广州美术学院、西安美术学院）的老教授、老画家纷纷受到红卫兵批斗。1967年1月11日《人民日报》以"粉碎蔡若虹、华君武在美术界的资产阶级专政"为主题，发表三篇文章：《为复辟资产阶级效劳的美术纲领》、《华君武是炮制反党黑画的老手》、《蔡若虹是美术界的罪魁祸首》。历史被受到毛泽东支持的红卫兵再次改写：蔡若虹（当时为中国美术家协会驻会副主席）被认为从1951年起就抵制新年画创作；华君武（全国美协秘书长）被认为是20世纪30年代上海资产阶级右翼漫画家，是一个反党漫画老手。所有曾经在机构中拥有职务的艺术官员如蔡若虹、华君武、王朝闻，以及所有曾经被认为是知名的画家如潘天寿、林风眠、刘海粟、叶浅予、黄胄、石鲁、丰子恺等，都没有逃脱严厉的批判，并不同程度地受到肉体摧残。这个波及一切领域的清洗是如此的彻底，以至去世数年的齐白石也被江青给予补充清算，他被认定为奴颜媚骨的"反动画家"。

直至1972年国务院文化组主办的"纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年全国美术作品展览会"在北京中国美术馆展出之前，艺术都处在死亡中。这个时期出现在大街小巷、群众组织的传单、报刊以及有限的媒体上的图画，大致以批判内容的宣传画和简洁的漫画为主，艺术史家用"红卫兵美术运动"来概括这个时期的艺术。

红卫兵艺术的思想动机与观念非常明确，在一篇《砸烂"荣宝斋"！》的大字报——它被张贴在北京王府井荣宝斋这个文物老店的玻璃橱窗里——里，作者的文字直接明了：

几十年来，盘剥劳动人民的血汗，为资产阶级小姐、少爷、太太、老爷们服务，为封建地主阔老阔少服务，甚至于甘当洋奴才，为外国的大资本家吸血鬼服务。一句话，就是不为工农兵服务，不为社会主义服务。反党反社会主义反毛泽东思想的黑帮头子邓拓就是你们的大老板，老主顾！黑画家"驴贩子"黄胄就是你们的黑后台。……我们就

是要把“荣宝斋”打个身败名裂！[11]

红卫兵张贴大字报、标语，散发传单，捣毁神像、文物，烧毁字画、戏装的动机非常明确，他们要彻底清除封建文化。这样的动机的确很容易令人联想到巴黎公社的历史，当那些充满意识形态力量的造型出现在大街小巷时，也多少让我们想到未来主义的喧嚣。

可以想象，随着红卫兵组织的增加和宣传与批判活动的进行，官方美术家协会控制的《美术》杂志停刊了，大量的红卫兵美术报刊和不同方式的展览替代了官方展览，因为官方美术机构已经瘫痪。[12] 1967 年 5 月 23 日，由北京 84 个革命造反派组织联合举办的“毛泽东思想胜利万岁革命画展”在中国美术馆展出，展出了版画、漫画、宣传画、新语录画数百件。直至 6 月，被认为是得到林彪和军队支持的红卫兵展览“首都红卫兵革命造反展览会”在北京举行，艺术的形式表现出鲜明政治观念与符号化的模式，这不是美学的简洁，而是意识形态的本能表现——我们在纳粹艺术中能够看到类似的观念。现在，主办机构不再是美术家协会和政府的文化管理部门，而是“首都大专院校红代会”、“首都中等学校红代会”。展览的内容分为“毛主席的革命路线胜利万岁”、“打倒中国的赫鲁晓夫”、“横扫社会上牛鬼蛇神”、“伟大的红卫兵运动震动了全世界”四个部分，展览作品中有大量用于宣传的水粉画及雕塑。

红卫兵艺术的主要形式是宣传画和漫画。事实上，由于印刷条件，红卫兵真正使用木版刻印作品并不像延安革命时期那样普遍，红卫兵仅仅用墨汁与广告颜色画出“木刻”效果的宣传画，通过印刷成千上万的复制品进行张贴和散发。水粉画甚至油画和雕塑也近乎这样的风格。人物身份明确单一，宣传的主题通常是工农兵，有时候出现学生——几乎为红卫兵——和教师的形象，胳膊粗壮，肌肉隆起，他们通常手持巨大的毛笔、钢笔作刀枪，这些用具被作为一种批判的武器刺向敌人——走资本主义的当权派、修正主义分子，地富反坏右分子，或者就是地方一个具体机构的负责人。漫画的内容不过是将被批判的对象小丑化了。

1967 年 10 月，一个包括 1600 多件国画、油画、版画、宣传画、泥塑和工艺美术品的展览“毛主席革命路线胜利万岁”在中国美术馆开幕。著名的作品《炮打司令部》（王为政）出现在这次展览上。的确，画家们很快就理解了应该如何去歌颂领袖和新的权力人物，金色的阳光从身后洒来，就像一个舞台的场景，导演通过“逆光”来塑造中心人物。展览中展出的巨幅油画《东方红》就是这样，领袖毛泽东带领他重组的新的政治力量——林彪、周恩来、陈伯达、康生、江青——在天安门城楼接见红卫兵。1967 年 11 月 28 日出版的《人民日报》发表了“中央直属美术系统革筹小组”评论组的文章《毛主席革命路线胜利的颂歌》：

美展的第一个特点，是它的革命化。美展的所有作品，集中地表现了这一伟大的主题。从大型泥塑到小巧的纪念章，从巨幅油画到精细的剪纸，每一件作品，都是为了宣传战无不胜的毛泽东思想，歌颂我们心中最红最红的红太阳毛主席。

美展的第二特点，是它的战斗化。这次展览，几乎所有的作品都是在两条路线的激烈斗争中产生的。它反映了广大工农兵群众在两条路线激烈斗争中的英勇场面。这些作品已成为无产阶级革命派对敌斗争中

的有力武器。

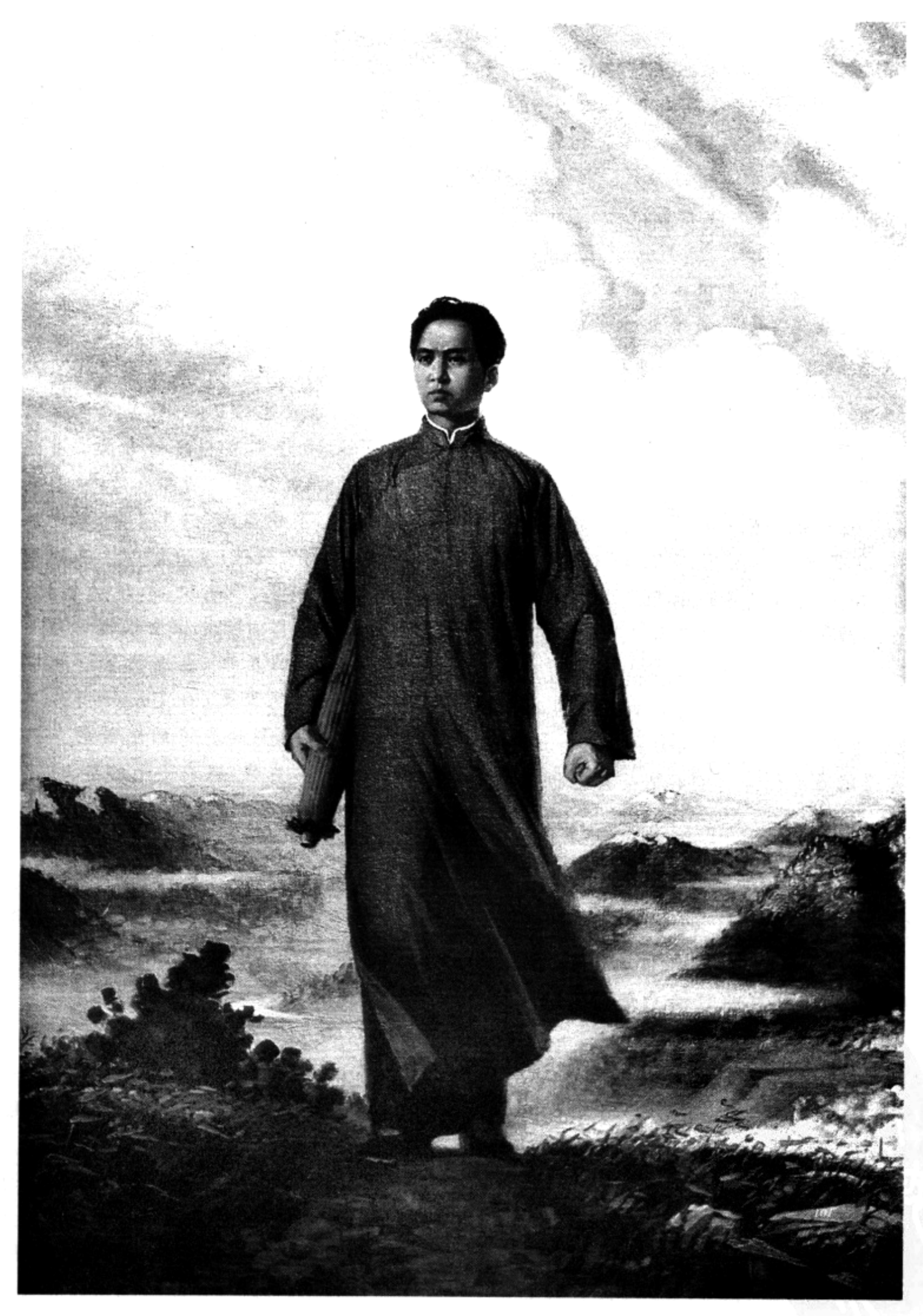
美展的第三个特点，是它的群众化。这次美展60%以上的作品都是工农兵的作品，作品的内容也大都是反映工农兵的斗争生活。上海的毛主席语录画，其中有70%都是工农兵业余美术作者创作的。《红卫兵赞》泥塑群像，也是解放军战士、红卫兵和革命的专业雕塑工作者相结合的产物。可以说，这次美展是革命的美术创作在广大工农兵群众中的一次普及，一次提高。

事实上，这年最为重要的作品是同时在中国历史博物馆举办的“毛泽东思想的光辉照亮了安源工人运动”展览中的《毛主席去安源》。这件被印刷了数亿张复制品的作品是由中央工艺美院学生刘春华（刘成华）完成的，[13]在这个批判资产阶级名利思想的时代，作品的署名是“北京院校同学集体创作，刘春华等执笔”。尽管刘春华是美院井冈山兵团的一个红卫兵，但是，这件作品仍然是被造反组织（北京市工代会、红代会、总工会）安排的政治任务。刘春华与参与创作的其他人到安源采访工人与老红军，以便了解历史，由于安源正在进行派性斗争，刘春华等人去了毛泽东的诞生地韶山。他研究毛泽东的诗词，根据回忆者的陈述去想象历史的情境，在画布和颜料条件非常有限的条件下于展览几乎开幕的时候才完成了这件著名的《毛主席去安源》。

在江青的决定下，《毛主席去安源》和钢琴伴唱《红灯记》被作为“文化大革命”的革命文化路线的新成果给予广泛推广，1968年7月1日，作品以单张印刷的形式随《人民日报》、《解放军报》、《红旗》杂志发行，很快，各地报刊以同样的重视给予了刊载；有《毛主席去安源》的各种材料的印刷品纷纷出现，到了10月，北京市美术装潢包装工业公司甚至用铁皮印制《毛主席去安源》给予发行。7月7日，刘春华在发表于《人民日报》的文章《歌颂伟大领袖毛主席是我们最大的幸福》中有这样的文字：

在构图上我们把毛主席的形象安排在最突出的地位。毛主席高大的形象迎着我们，向着我们走来了，像一轮光彩夺目的朝阳从我们面前升起，给人带来了无限的希望。毛主席的一举一动，都体现着伟大的毛泽东思想。在动态的处理上，要让毛主席的每一微小的动作都有一定的含义：用稍稍扬起的头和稍稍扭转的颈部表情，说明毛主席不畏艰险、不畏强暴、敢于斗争、敢于胜利的大无畏的革命精神；紧握的左手表现毛主席具有坚决、彻底、下定决心，不怕牺牲，排除万难，为争取解放全中国全人类的雄心壮志和必定胜利的信念；右手挟着一把旧雨伞，说明毛主席风里来，雨里去，为革命不辞辛苦，跋山涉水，到处奔波的艰苦的工作作风；迈着稳健的步伐，踏在不平的路上，表明毛主席为我们披荆斩棘，踏平了我们前进的道路，引导我们胜利前进；秋风吹起了由于工作紧张而没有时间修整的长发；衣衫被风吹得飘起来，表明这是一个不平常的时刻，是革命暴风雨即将到来的时刻。我们看到，随着红太阳的升起，安源山区见到了红色的曙光。

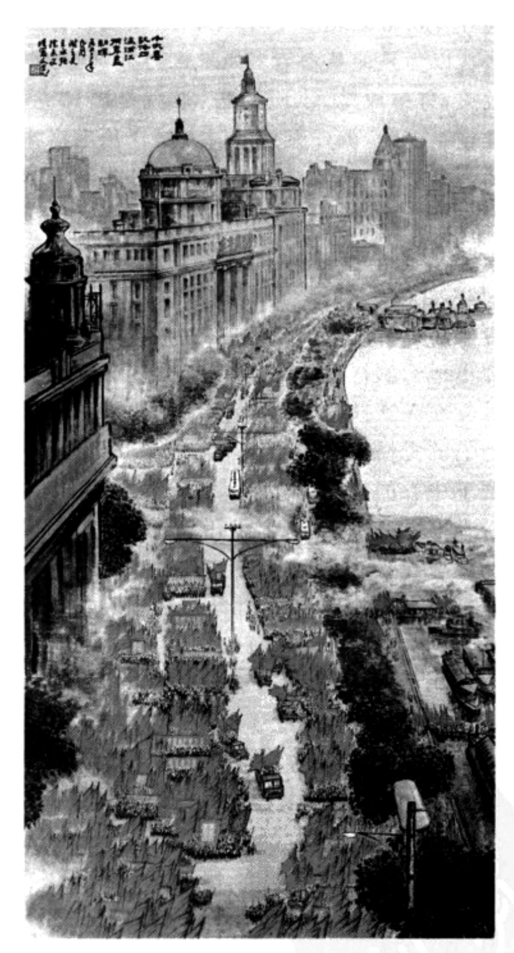
文字里涉及的所有政治象征和文学性的联想，是“文化大革命”艺术的基本逻辑，大多数画家熟悉这样的逻辑，他们知道只有按照这样的逻辑才有可能符合时代的艺术标准，尽管他们的艺术智慧随时有被代表无产阶级的权力者否定的可能。[14]不过“文革”结束后，人们又对这件作品的性质和历史的真实性给予了重新评价。[15]



24-1 刘春华《毛主席去安源》1967年 油画

随着政治形势的演变，大量的画家从事着毛泽东形象的塑造，在以后的毛泽东题材的作品中，领袖很难再是曾经出现在50年代画家笔下那样的和蔼可亲、平易近人的形象，[16]毛泽东变得极其高大、居于构图的中心、永远红光满面——这些总是作品的基本特征。艺术家曾经接受了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的艺术思想的教育，现在，江青推出的样板戏的舞台效果——强烈的逆光、大面积的红色或暖色、显示力量和革命情绪的造型以及工农兵形象对中心人物的环绕——成为新的艺术标准。曾经跟随毛泽东从事革命的中共领导人几乎都被打倒了，新的历史画就剩下身后散发金光或者红光的毛泽东，这样的风格与早年艺术家描绘的毛泽东形成鲜明对比——领袖被彻底神化。难以计数的毛泽东画像、像章、装饰品以及工艺美术品在公共场所和室内墙壁上泛滥，直至无数家庭简陋的抽屉里也装满了毛泽东的像章。人们攀比着自己拥有的像章的数量、大小、材质以及来源的崇高性，他们在"敬祝毛主席万寿无疆"的口号声中度过了难忘的岁月。[17]

1967年1月，上海夺取权力的"一月风暴"成为红卫兵造反、破坏时期结束的标志，1月15日，造反派组织"工总司二兵团"、"上海市红卫兵第三司令部"进入上海市委机关大楼，人们欢呼"夺权成功"，四天后，张春桥将这个"一月夺权"称之为"一月革命"，他要人们相信，一个类似巴黎公社的"新上海公社"已经诞生。22日，当《人民日报》上《无产阶级革命派大联合，夺走资本主义当权派的权》的社论发表之后，争夺权力的斗争在全国各地迅速蔓延。[18]"夺权"导致不同派别之间不可调和的斗争与冲突，哪里有权力需要夺取，哪里就会发生争夺权力的斗争，直至发生武装冲突。这不是毛泽东所期望的结果，毛泽东要求改变这样的局面。1967年2月22日，北京各高校红卫兵共同召开"首都大专院校红卫兵代表大会"，宣布了在以毛主席为首的党中央这个"最高司令部"旗帜下的联合；3月，在全国串联的红卫兵被要求回到自己的所在地学校"复课闹革命"，"教育革命"开始；各地党政军机关、学校和其他职能机构的领导人被回到当地的造反派揪斗批判；6月，全国范围内的"抓叛徒"在肉体与人身自由的摧残中进行；不同



24-2 谢之光、王永强、徐志文、项宪文
《十大喜讯传四海　浦江两岸尽朝晖》
1973年　中国画

的政治背景导致不同的看法，7月22日，在红卫兵成都部队给陈再道的信中出现了把“世界上空前的独裁分子从地球上消灭”的文字，致使毛泽东没有心情再次横渡长江；1968年夏天，不断发出终止武斗的中央文件渐渐消弭了革命造反派的极端斗志，毛泽东让工人以“毛泽东思想宣传队”的名义进入学校，以便控制学生的暴力行为；7月28日凌晨，当学生代表在毛泽东面前再次陈述他们的行动是受到“中央文革小组”的直接领导并希望继续革命时，毛泽东重复告诉那些自以为是的革命者：如果谁再破坏交通，放火，打解放军，不听劝告，谁就是国民党，谁就是土匪，就歼灭！外国人赠送给毛泽东的芒果被转送给工宣队——表明政治形势发生重大转变；12月22日，《人民日报》发表了《我们也有两只手，不在城里吃闲饭》的文章，之后的情况是，大批城市学生和知识青年陆续被要求到广大的农村安家落户，在那里他们靠自己的劳动养活自己，他们曾经战斗在无产阶级革命斗争第一线，而现在，他们的觉悟被认为已经不如农民，必须接受贫下中农的再教育。[19]

很快，鼓动知识青年在农村接受教育并为农业建设做贡献的绘画开始出现。在大量反映城市青年到农村参加劳动和阶级斗争的作品中，刘柏荣（1952— ）的油画《胸怀朝阳何所惧，敢将青春献人民》（1969）、逸中（陈逸飞、徐纯中）的水粉《毛主席的红卫兵向革命青年的榜样金训华同志学习》、马振声的木刻《梁山需要你们》、温承城的国画《上大学之前》（1972）、徐君陶的国画《团代表》（1973）、周思聪的国画《长白青松》（1973）周树桥的油画《春风杨柳》（1974）、徐匡的木刻《草地诗篇》（1976）等许多知青题材的作品构成了人们对这段历史的特殊记忆。最初，红卫兵被要求去农村“接受贫下中农的再教育”，获得身体和思想上的锻炼与改造，可是，他们因具备农民没有的知识而事实上成为农村生活的改变者与贡献者。在相当长的一段时间里，到农村的城市青年充满斗志与热情，他们面临的复杂而艰难的生活被掩盖，因为“阴暗面”被认为不是生活的主流，甚至是消解革命理想的东西。这样，画家被要求仅仅去表现那些充满理想与革命精神的内容。“知青”的历史是一个复杂的精神史，在之后的岁月里，大量的“阴暗面”和问题被暴露出来，可是，不少反映“知青”题材的作品中所表现出来的精神面貌也不完全是虚假的——温情、浪漫、诗意、淳朴不时在作品中透露出来，尽管这个时期的理想主义缺乏分析的理性。

1969年4月，中国共产党召开第九次代表大会，党中央的领导集团由不同政治势力——林彪、江青以及那些残存下来的老一辈革命家——的代表构成。[20]这年正是中苏发生领土争端并构成武装冲突的紧张时期，毛泽东告诫军队“准备打仗”。次年出现的以珍宝岛事件为题材的水粉画《生命不息，冲锋不止》（何孔德、严坚）也因其娴熟的技法表现而成为美术工作者记忆尤深的作品。1971年3月，“海军美术作品展”使美术展览从混乱的业余展览再次恢复到官方的控制中，200多件作品表现的仍然是海军战士在领袖——包括林彪——的视察和教导下的情景。尽管这是一个提倡工农兵成为美术工作者的时代，但娴熟的油画技法表明了专业画家的参与。此时，海军美术创作集体的负责人是早在50年代就以军事生活为题材完成了不少作品的画家吕恩谊（1930— ），与过去不同的是，他必须适应这个特殊的政治时代的需要，隐姓埋名，成为一名不计名利的普通的人民战士，辅导并参与完成歌颂领袖与人民解放军的作品，由他完成的作品

被标上“海军美术工作者”参加展览。放弃标注画家名字，而代之以“集体创作”的情况是那个“狠斗私心一闪念”，对任何个人利益给予无情剥夺的年代的现象。军事题材和对解放军艺术的广泛宣传在1971年9月的林彪事件之后开始明显减弱。



24-3 何孔德、严坚 《生命不息，冲锋不止》 水粉画

每一个阶段的政治变化都为艺术提供了需要表现的题材和思想，上述的政治和社会形势构成了这个时期的专业和业余画家的主要内容，他们随着形势的变化改变自己的题材和方法。同时，新的权力集团也通过重新建立自己控制的艺术学校，培养能够适应政治形势的艺术工作者。[21]

林彪集团失败后，画家们似乎有了一丝机会。年底，周恩来借用布置首都宾馆以充分展示民族文化的机会让那些长期搁笔的国画家重新作画，尽管如此，冲击人们视线的仍然是那些坚定不移地执行毛泽东革命文艺思想的作品。

1972年5月23日，“纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年全国美术作品展览”在北京中国美术馆开幕。这是自1964年最后一次全国美术展览以来所举办的第一次官方展览，这个为时两个月的展览有包括国画、油画、版画、年画、宣传画、水彩画、剪纸等多种艺术形式在内的270多件作品。

唐小禾的《在大风大浪中前进》(1971)将毛泽东游长江的事件作为题材，画家想表现的是掀起“文化大革命”的毛泽东的高大形象和跟随领袖的红卫兵与解放军战士，他甚至直接借用了毛泽东在长江期间的照片。

这是一个充满激情与崇高性的场面，在画家看来，似乎没有任何领袖有毛泽东那样具有创造历史的魄力，也没有任何历史事件有正在发生的“文化大革命”伟大，毛泽东高大的体魄在周围人物的动态和造型——军人、红卫兵与他比较起来显得那样地矮小——的烘托下显得不可阻挡，他号召人们乘风破浪——这是那个时期人们对领袖的认识。之后，唐小禾和程犁又完成了同一题材的作品《在大风大浪中成长》，画家似乎想表现一种温情，尽管海浪仍然打在甲板上，但是毛泽东被安排坐在椅子上，以表现领袖的从容，周围还是那些单纯而健康的战士与红卫兵。广东画家陈衍宁的《毛主席视察广东农村》将1958年毛泽东视察广州郊区棠下大队的历史事件作为题材，画家显然清楚应该如何表现领袖：中心的位置、高大的形象、红光满面。这件作品因造型的坚实、富于趣味的笔触给这个时期的人们留下深刻印象，不少年轻的绘画爱好者在陈衍宁这类画家的作品中看到了不同于过去的油画表现方法。由张自嶷、蔡亮、湛北新合作的《毛主席在大生产运动中》的构图同样是遵循着“文革”美术基本原则的作品；国画《延安新春》也是通过将写实技法引入传统绘画来表现领袖与革命题材的作品。不少陕西画家在由党领导的“创作组”里进行创作，他们被安排到延安体验生活，像士兵一样出操、学习和拉练，他们在艰苦和被监视的状况下理解革命历史和艺术。无论任何题材，毛泽东所占据的构图中心位置以及四周人们的环绕成为表现领袖题材的基本模式，例如吴云华表现工矿环境的《毛主席视察抚顺》的构图与《毛主席在大生产运动中》就没有任何的区别，事实上，画家们普遍就是这样来理解对领袖的表现的。



24-4 唐小禾、程犁 《在大风大浪中前进》 1971年 布上油画 188×290cm 香港汉雅轩藏



24-5 陈衍宁 《长征日记》 1973年 中国画



24-6 邓绍义 《我们见到了毛主席》 1974年 油画



24-7 徐君陶 《团代会上》
1973 年 中国画



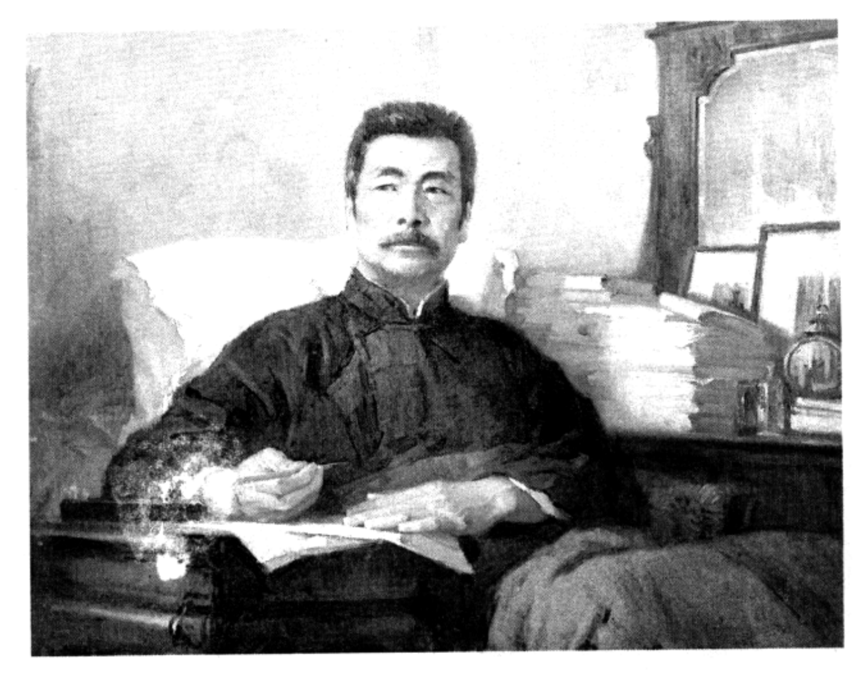
24-8 温承诚 《上大学之前》
1973 年 中国画



24-9 周树桥 《春风杨柳》 1974 年 油画 122×190cm



24-10 侯一民、邓澍、靳尚谊、詹建俊、袁浩、杨桂林 《将无产阶级文化大革命进行到底》 油画



24-11　汤小铭　《永不休战》　1972 年　油画　108×140cm



24-12　辽宁省宣传馆美术创作组（吴云华）《虎口夺铜》　1972 年　布上油画

显然，画家们已经能够主动地利用江青规定的“高、大、全”与“红、光、亮”的美学样式：作为中心的领袖、闪耀光芒的背景、红色的空气以及戏剧化的激动场面。在视觉感受上，毛泽东不再是人民群众中间的人，而成为在特定的空间中人们崇拜的神了。无论出自任何原因，曾经因为绘制《刘少奇在安源》而受到政治迫害的侯一民和其他画家（其中有靳尚谊、詹建俊）共同完成了《要把无产阶级“文化大革命”进行到底》（1972），灿烂的阳光和红色的光芒以及领袖所具有的雕塑般的造型，构成了“红光亮”美学的典型，这些画家显然理解来自政治权力的美学原则。展览中的确有大量使用江青美学原则进行创作的作品。可是，正如我们能够看到的，画家因自己的思想与感受的特殊性，总是不同程度地表现出个人对历史、革命以及领袖的理解，在绘画趣味上也不时表现出个人的特征，尽管这样的表现通常是微妙的和不宜宣扬的。张自嶷（当时的作者是“陕西省美术创作组”）的《铜墙铁壁》也是展览中的重要作品，题材来自1947年毛泽东率西北野战军和中共机关转战陕北的故事。画家的确从陕北农民的回忆中获得了灵感，她尽可能地将领袖的身份与普通农民连在一起，以表现领袖的人民性。画家相信，正是“毛主席热爱群众，相信群众，依靠群众，和陕北人民同甘苦、共命运”，才获得了革命的胜利。画家在构图和人物情绪上尽可能地靠近这样的理解，领袖的高度没有超出陕北农民，他的手扣住草帽绳，与和蔼的表情形成了呼应。《毛主席和我们心连心》也是在这样的理解下完成的。在过多的“红光亮”的作品的泛滥下，“辽宁省宣传馆美术创作组”（实际作者是吴云华）的《虎口夺铜》因为其对细节和逼真性的强调获得了评委的一致认同，这件以“抓革命，促生产”为主题的画虽然以暖色调作为一种政治的基调，但是，观众总是要被发光的安全帽、结实的脸庞以及从石缝落下的水滴所吸引。潘嘉峻的《我是“海燕”》给观众的印象是接近逼真的风雨和湿透的军服体现出来的人体，尽管红彤彤的脸庞仍然是那个时期的美学特征。汤小铭的油画《永不休战》正是因其技巧上的表现和色彩上的灰调子的运用给人留下深刻印象。任何人都熟悉鲁迅，可是画家在这个时候采用这个题材有其政治上的考虑，他设定构图表现的是早年鲁迅对周扬的批判——四年后这个构图被用来对付邓小平。[22] 观众不一定理解画家的出发点，在普遍采用过分强烈的色彩和模式化构图的作品泛滥的时期，他们在汤小铭的“鲁迅”中看到了更加符合人性的色彩与气质。同时展出的《女委员》、《虎门民兵》也产生了



24-13 潘嘉峻 《我是“海燕”》 1972年 油画

广泛的影响。在国画领域，杨之光的《矿山新兵》、《激扬文字》（另一个作者是欧洋）也因为清新的人物形象和流畅的笔法成为“文革”晚期的代表作品，林墉的《战地新歌》通过渔民与军人的联欢来表达政治上的立场和心情上的温馨。狂风暴雨的革命似乎暂时有些减弱，时间暴露出人们需要温情，而表现温情——对真实的向往——的技法就成为一种感染人们的清新的美学空气，更为年轻的画家从这些作品中吸收有趣的因素。这个时期，广东画家的技法构成了一个微妙的美学倾向：娴熟的造型、潇洒的笔触、接近真实的色调以及退出重大题材的构思，例如陈衍宁于1974年完成的《渔港新医》中特殊的构图和衣褶的笔触趣味成为不少年轻画家模仿的典范。



24-14 集体创作、吴云华执笔 《毛主席视察抚顺》 1972年 油画



24-15 陈衍宁 《毛主席视察广东农村》 1972年 油画



24-16 林墉 《战地新歌》 1972 年 中国画

24-17 亢佐田 《红太阳光辉暖万代》 1972 年 宣传画



24-18 杨之光、鸥洋 《激扬文字》 1973年 中国画 95.8×134.5cm



24-19 杨之光 《矿山新兵》
1972年 中国画

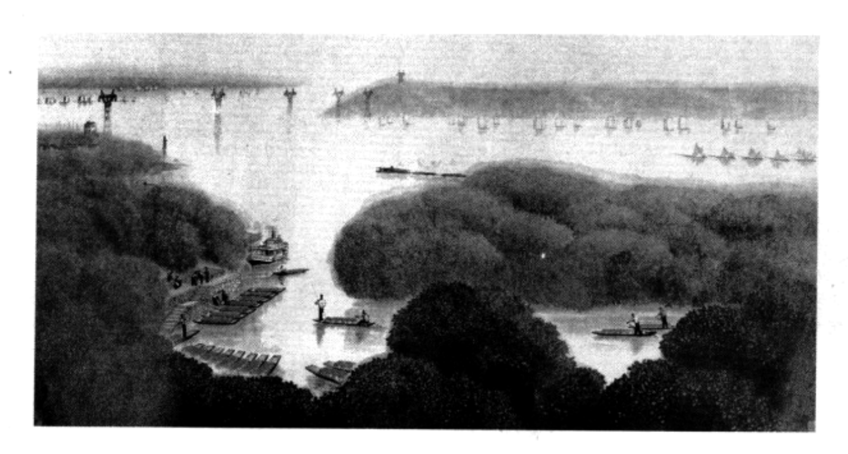




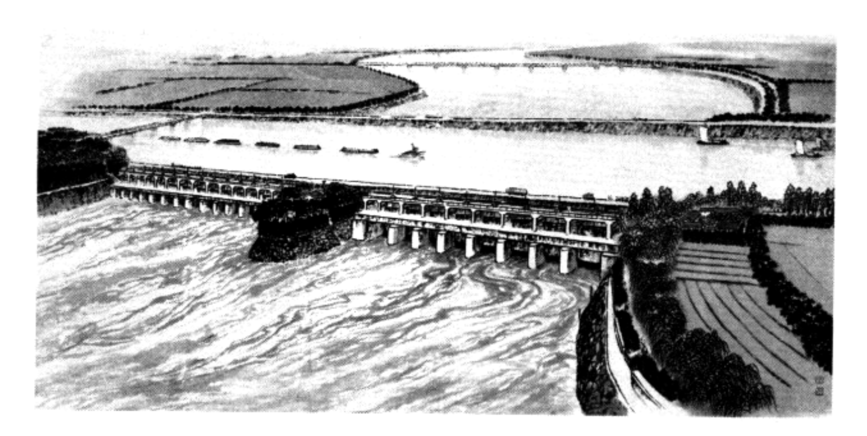
24-20 卢坤峰、方增先、姚耕耘 《毛竹丰收》 1972年 中国画 68×388cm



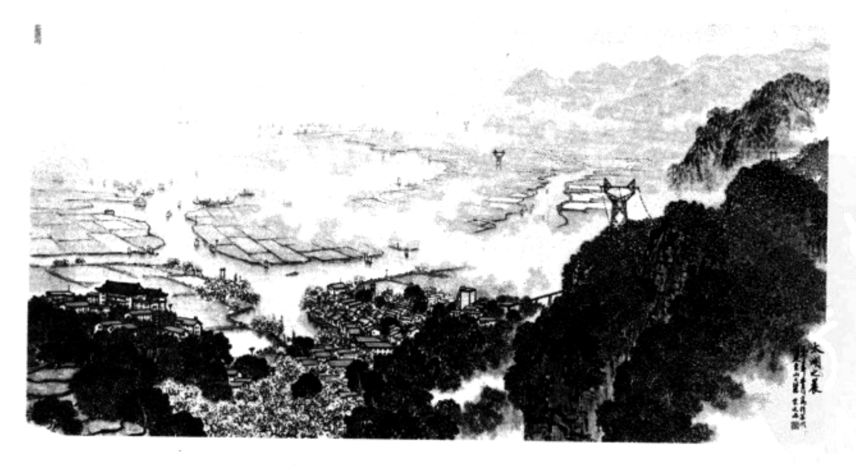
24-21 刘伯荣 《坚持不懈》 1973年 中国画



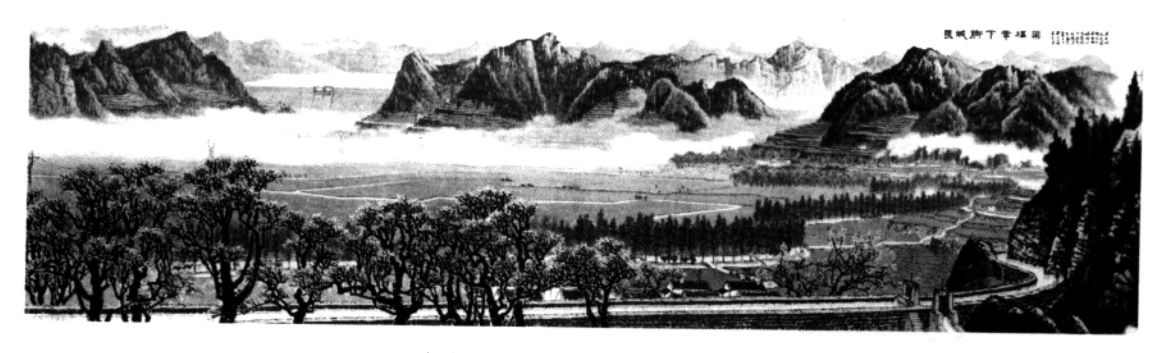
24-22 林曦明 《太湖新歌》 1973 年 中国画



24-23 王颂余、贺建国 《导洪穿运》 1973 年 中国画

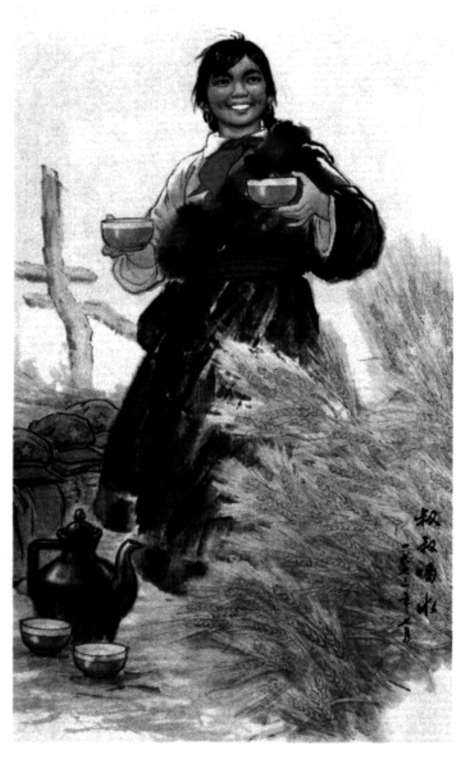


24-24 宋文治 《太湖之晨》 1973 年 中国画



24-25　白雪石、侯德昌　《长城脚下幸福渠》　中国画

24-26　候杰、赵生　《义务看车员》　1973 年　中国画



24-27 杨孝丽、朱理存 《叔叔喝水》
1973年 中国画



24-28 唐大禧 《人民的苹果》
1973年 中国画

1973年10月1日在北京中国美术馆开幕的《全国连环画、中国画展览》被认为是一次重要的展览——同时展出了"户县农民画展"。《人民日报》评价展览作品"热情描绘了毛主席光辉形象，反映了三大革命运动的重大题材，刻画了我们时代的工农兵形象，展览会反映出批林整风运动以来，我国美术工作者在发展连环画创作、致力中国画创新方面取得的新的成果"。不过，民间有人用顺口溜来形容这个展览题材是："补不完的衣裳，挑不完的水，扎不完的针灸，摸不完的被。"这表明了艺术的工具性特征已经成为一种艺术的习惯。展览期间，在北京召开的有各地艺术官员参加的"中国美术创作会议"继续为各地美术工作者确定任务与指导思想，中心议题被确定在研究美术战线如何贯彻党的"十大"精神，提高阶级斗争、路线斗争觉悟。美术作为无产阶级专政的工具被继续强调。这个时候的艺术官员王曼恬在会议上作了两次讲话，他谈到了批林整风，学习马列，他强调通过美术作品歌颂先进人物、先进事迹、为无产阶级政治服务，显然，他也强调了加强党对美术创作的绝对领导。[23]在这个展览上，陈衍宁的《长征日记》，赵志田的《大庆工人无冬天》，王迎春、杨力舟的《挖山不止》，张永新、王启禄、赵华胜的《夺钢前哨》，侯杰、延生的《义务看车员》，唐大禧的《人民的苹果》，杨孝丽、朱理存的《叔叔喝水》，全太安的《送子务农》，梁岩的《申请入党》，徐君陶的《团代会上》，周思聪的《长白青松》，欧洋的《雏鹰展翅》表现出写实技法对中国画的根本性的改造，画家已经能够在解决造型的准确性的同时尽可能地保留笔墨的趣味。同时，尽管题材包括了"文化大革命"期间的大多数政治生活的内容，可是，作品普遍表现出对重大题材和"红光亮"美学的退出。在山水画方面，关山月的《绿色长城》，王颂余、贺建国的《导洪穿运》，宋文治的《太湖之晨》，林曦明的《太湖新歌》成为改造中国画运动的最后的总结——来自特殊时代的政治要求并且不可能重复的美学趣味。



24-29 杨力舟、王迎春 《挖山不止》
1973年 中国画

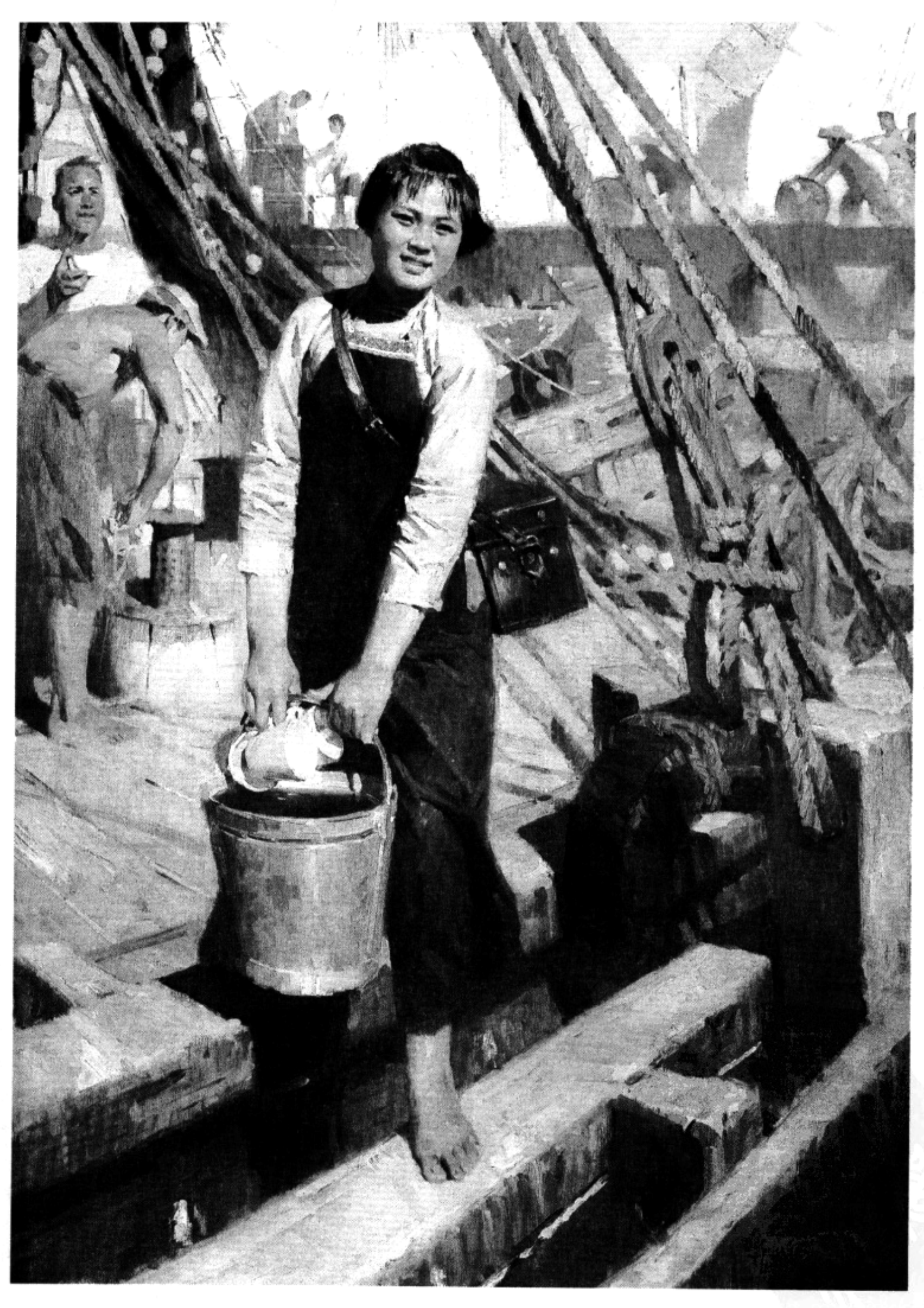
1974年10月1日，中国美术馆举办了"纪念中华人民共和国成立二十五周年·全国美术作品展览"。展览共展出包括中国画、油画、版画、雕塑、年画、连环画、宣传画、磨漆画、水彩画、水粉画以及剪纸在内的647件作品。《人民日报》再次对展览作品配合政治形势的思想和技巧水平给予了肯定的评价。不过，人们从类似油画《耕海》（汤集祥作）和反映农村建设的一批新山水画中看到了强烈的政治情绪的缓和。展览中有关"少（少数民族）、小（小孩）、渔（渔民）、女（美女）"题材的作品明显增多，表明了画家们对艺术丰富性

的向往。然而，画家的艺术是否获得成功仍然取决于特殊的命运，当江青在《为我们伟大的祖国站岗》前滞留并说出知青画家画出这样的画来“不容易”时，沈嘉蔚（1948—　）便获得了特殊的认可，他的这幅作品被印成数十万印刷品广为散发张贴。



24-30　赵志田　《大庆工人无冬天》　1973 年　中国画

1975 年 10 月 1 日，“全国年画·少年儿童美术作品展览”在中国美术馆展出，对年画的强调（261 件作品）表明了这个时候的艺术官员希望通过年画来普及党的意识形态，这让我们多少联想到 1949 年开始的新年画运动的情形。《人民日报》报道：“这届全国年画展览展现了我国年画创作的新成就、新水平。许多年画作品热情歌颂我国日新月异的社会主义革命和建设的大好形势，努力反映阶级斗争和路线斗争的重大题材，具有比较鲜明的时代精神。不少作品表现了我国当前正在深入开展的学无产阶级专政理论运动，工业学大庆，农业学大寨，文艺教育，卫生革命，以及各条战线的新生事物。”在这个展览里，人们仍然能够看到歌颂领袖的作品，普遍的微笑、结实的脸庞、建设的气氛、欢庆的场面以及批判的现场，所有的题材与主题不过是从不同的角度表达一个必须肯定的现实：“革命形势一派大好。”



24-31 陈衍宁 《渔港新医》 1973年 油画 138×98.3cm



24-32 沈加蔚 《为我们伟大祖国站岗》
1974 年 油画



24-33 汤集祥、余国宏 《耕海》
1974 年 布上油画 79×89cm 中国私人藏



24-34　于振立 《社会主义到处都在胜利前进》 1974 年　宣传画



24-35　阳泉手管局工艺美术厂工人美术组 《要做国家的主人，不做金钱的奴隶》 美术大字报



24-36 阳泉手管局农机厂工人美术组 《千秋功罪，我们评说》 美术大字报



24-37 叶其璋 《狠批中国现代的孔子——林彪》 1974年 宣传画



24-38 《加强城市民兵建设》
1974 年 宣传画



24-39 李融龙(工人)、纪渭和、娄春亭
《大摆战场》 版画



24-40 周小筠、王纯彦、施大畏(工人) 《炉火正红》 中国画

24-41 张德生 《汽笛响彻万重山》 1974年 版画 50×76cm



24-42 延生、侯杰 《千秋功罪，我们评说》 中国画



24-43 刘志德《老书记》1973年 农民画



24-44 高虹、彭彬、何孔德 《步调一致才能得胜利——1928年毛主席在桂东沙田颁布〈三大纪律八项注意〉》 1975年 油画



24-45 徐匡 《草地诗篇》 1976年 版画 73×103cm

1973年10月举办的“户县农民画展”和1974年底国务院文化组在中国美术馆主办的“上海、阳泉、旅大工人画展”体现了这个时期工农兵作为艺术主体的特征，业余和专业画家在表现工农兵生产建设和政治斗争方面提供了大量的作品，农民画的风格的确因缺乏专业写实训练而表现出稚拙，这与五六十年代的农民画没有太大的区别。有趣的是，评论家对农民表现出来的写实主义主题创作的专业性充满肯定：

> 刘志德同志创作的《老书记》一画，着意刻画了一位老干部抓紧劳动间隙，如饥似渴地学习马列著作的情景。他是那样聚精会神，被书中的革命真理所吸引，以致衔了烟斗、拿了火柴想吸烟，又忘了擦火。这个细节抓得多好啊！[24]

事实上，在“文化大革命”时期，大量的农民作者仍然接受了地方美术老师的辅导。作为政府的一级机构，人民公社经常举办农民美术班，美术院校（西安美术学院、浙江美术学院、中央美术学院以及其他艺术学院）的教师和县文化馆的美术干部参与了包括户县在内的农民美术技法培训。在一个需要样板的时代，户县成为专业和业余美术工作者学习的楷模。与大跃进时期的农民画相比较，这个时期的农民似乎已经不同程度地掌握了绘画技法，业余画家的那种生动与稚拙感大大减弱。似乎，这个时期的政治需要更多的技术而不是观念来维持。

工人生活在城市，他们的作品明显受到专业画家的影响，人们不再在技巧的专业性上做文章——尽管大量的绘画工作者和爱好者对新作品中体现出来的调子和微妙的趣味投去关注的目光，评论家坚持着主题思想的重要性和艺术反映政治斗争的作用：

> 目前正在北京展出的“上海、阳泉、旅大工人画展”是继去年“户县农民画展”之后的又一束美术新花。它是在无产阶级“文化大革命”和批林批孔运动中涌现出来的新生事物，是全国工农兵业余美术活动的一个缩影。它以革命的政治内容和精湛的艺术技巧，体现了文艺为工农兵服务的正确方向，谱写了美术史的新篇章。面对我国工人阶级创造的许多艺术珍品，回溯美术史上那些为地主、资产阶级歌功颂德的所谓“伟大杰作”，人们不禁反复深思：究竟什么叫伟大？什么叫艺术？[25]

大批判、工业建设、成就展示以及虚设的对敌斗争是普遍表现的题材，不过，人们仍然从《春雨》这样的作品中看到了画家的个人趣味：晶莹透明的水珠以及温暖中透露出来的冷调子。

从“文革”爆发到70年代上半期，老画家陆续去世，1968年5月11日萧传玖（1914—1968）逝世；1970年1月29日陈半丁、倪贻德去世；12月28日陈烟桥（1911—1970）去世；1971年9月5日潘天寿去世；1973年5月23日王式廓去世；1975年9月15日丰子恺去世；11月李斛逝世。时间让新的艺术家队伍不断发展，在参加1972年到1975年的美展的作者中，人们很少能够见到曾经活跃于表现革命和历史题材的那些知名画家，在政治题材决定一切的背景下，老的国画家再也难以提供满足不断变化的政治形势需要的作品，五六十年代因不同机会接受艺术教育的年轻人构成了这个时期的主力。他们在处于政治和社会动荡中的学院教育和印刷品的熏陶下理解艺术，在美术家协会发布的展览通知中领会中央精神；他们在技术上表现出敏感性，在艺术思想上保持着服务于政治的惯性；他们偷偷翻

阅被批判为“封资修”的旧画册，却也对语言的彻底开放性表现出无知；他们口中不断念叨的是在五六十年代获得的那些俄罗斯和苏联画家的名字，却不知道三四十年代不少中国画家开创性努力的历史。

有趣的是，由于大多数权威和专业画家失去了画画的权力，政治运动本身又需要大量的作品给予配合，在工农兵不仅成为歌颂和表现的对象也是直接参与艺术创作的主力的历史背景下，业余作者就成为了一个重要的补充。他们在专业作者的帮助下，在技术上获得进步，在帮助业余作者改画的过程中，专业画家获得了画画的机会。1972 年，筹备第一次美展的工作任务之一，是修改业余画家的作品。靳尚谊回忆说：“当时全国各地绝大多数参展作者都是工农兵和红卫兵，作品中有大量的毛主席形象，由于很多作者都是业余作者，主席的形象画得都不大理想。针对这种情况，当时主管全国美术工作的王曼恬就组织了一个‘改画组’，让我担任组长，其他成员有朱乃正、陈逸飞、陈衍宁、孙景波等人，要求把所有画中毛主席形象不太好的全部要修改一下，这一工作量非常之大，而且也非常劳累。因此，在展出前我们几个人日以继夜地把需要修改的毛主席形象整个修改了一遍。”[26] 不仅北京，各个地方的党的文艺官员也采取这样的方法来解决业余画家在技术上的不足。

事实上，很长一段时间里，专业画家只有在为业余作者修改作品的时候才能满足一丝画画的欲望，可是，这不等于他们可以成为名副其实的画家。郑胜天、周瑞文、徐君萱的《毛主席视察大江南北》是一件为歌颂革命路线的展览而完成的油画作品。[27] “文革”期间，作为一位青年教师，郑胜天因对造反派组织“红战队”的“打、砸、抢”暴力行为不满，被认为是顽固的保守分子而关进了“牛棚”。直至 1967 年夏天，他被允许回油画系参加政治学习和活动。这年 10 月，毛泽东视察华北、中南和华东的讲话作为中共中央文件正式发布，讲话批评了造反派，并提出“要用文斗，不要搞武斗”。这个事件成为学校师生的创作题材。最初，郑胜天以毛泽东的这次视察为题创作了《人间正道是沧桑——毛主席视察大江南北》的画稿，并获得通过。在正式于画布上作画时，他被告知毛泽东的头像必须由“革命小将”来完成，身体部分也应由革命觉悟比较高的教师执笔。作为一个“可以改造的资产阶级知识分子”，郑的任务是涂抹完成大片的背景和对革命小将绘制领袖头像给予技术培训。[28]

多少年后（1992），被徐悲鸿认为具有绘画天赋的画家蔡亮说过这样的话：

> 中国的艺术家恐怕没有什么特殊的艺术观点，他离不开党的政策所规定的那样一些文艺原则，即使有一点自己的这样的看法、那样的看法，那都不见得能成一个什么体系的东西。如果一定要说什么观点的话，那就是凭良心干活。[29]

蔡亮（1932—1995）是众多由于政治命运的原因而失去充分表现才华机会的画家之一，抗战时期在重庆徐悲鸿、吴作人、吕斯百的写实绘画对他产生影响，之后开始对素描和速写发生兴趣。1950 年 2 月，蔡亮得以与徐悲鸿见面，得到后者的认可进入中央美术学院。三年级时，中央美术学院实施契斯恰科夫教学法，蔡亮“觉得中国在那时搞这个教学活动实际上是歪嘴和尚念经”。1955 年，“胡风反革命集团”事件也将蔡亮牵涉进去，蔡亮与他们的几位朋友（杜高、汪明、田壮、罗坚、陶冶）戏称的“小家族”被认为是一个反动的政治集团，蔡亮被开除团籍

分配到西安。1957年，在反右运动中，蔡亮又被认为是吴祖光等人的“二流堂”的“第二代”；[30] 1967年，这几个年轻人组成的“小家族”的政治背景再次被更换为“反革命修正主义分子夏衍”，最终的后台是曾作为国家最高领导人的刘少奇——这是西方人很难理解、在“文革”期间泛滥成灾的“莫须有”联想。蔡亮在文革期间被作为反革命分子受到游行示众，直至1979年的春天，蔡亮和他的妻子张自嶷才得到平反通知。蔡亮是五六十年代写实绘画中最为富于绘画才能的画家之一，从北京到西安之后，他被分配到文化馆，在执行维修革命旧址的工作期间，延安当地人在夜晚以提灯游行、扭秧歌来宣传大跃进总路线的场面给他以深刻的印象，他的《延安火炬》(1959—1960)正是这样的淳朴场面给予的灵感。他于1962年完成的《借宿》表现出对色彩和造型方面的敏感性和才华，在《贫农的儿子》(1964)里，人物造型的准确和笔法的生动给人以深刻的印象。画家经历了太多的磨难，他于1978年完成的《红军三大主力会师》虽然保持了笔触的潇洒，可是，构图具有“文革”美术的明显痕迹，人物造型概念化，他的艺术内在性已经开始失去。但是无论如何，在所有表现政治题材的画家中，蔡亮总是试图将自己对生活朴实的理解与任务联系起来，尽可能地保留他自己所强调的“良心”。值得提及的是，对于像刘海粟、林风眠、颜文樑以及其他一些早期画家来说，实现“良心”的方式就是在可能的环境与条件下断断续续涂抹与这个政治高于一切的时代没有关系的风景与静物。

艺术家或者美术工作者不断地听命于艺术官员和中央精神，可是他们对发生在国家高层的政治斗争几乎一无所知。在微妙的感觉萌发的同时，影响历史的因素也不断地发生变化，1971年9月发生的林彪事件无疑加深了毛泽东对自己发动的“文化大革命”的行为的深切质疑，他试图尽可能地恢复曾经被他废弃的政治资源，可是，党的第十次代表大会(1973年8月)给予了王洪文、张春桥、姚文元、江青这个重组后的政治集团——“四人帮”——以更大的意识形态权力，到了1974年1月，江青等人借用毛泽东同意对林彪与孔孟之道联系起来批判的机会——“批林批孔”运动，展开了对周恩来的诋毁，他们将三年前周恩来安排画家为宾馆完成的绘画定性为“黑画”，2月15日至4月5日，“黑画展览”在北京中国美术馆(以后移至人民大会堂)展出，展出作品215件。江青安排举办的“黑画展览”让人联想到希特勒举办的“颓废艺术展”，他们将那些“黑画”进行示众的目的仅仅是为了找出“黑手”，试图将周恩来赶出政治舞台。1975年，毛泽东不再听信于“四人帮”，他请在江西当农民的邓小平回到北京重新主持工作，并开始接受恢复经济建设的意见。他对邓小平表述了他对文艺现状的了解，并且很不满意：“样板戏太少了，而且稍微有点差错就挨批。”他知道人们“怕写文章，怕写戏”；他承认现在“没有小说，没有诗歌”[31]。就在同一个月，毛泽东对江青也再次抱怨：“缺少诗歌，缺少小说，缺少散文，缺少文艺评论。”[32]缓和的政治空气也在1975年的展览活动中体现出来，资本主义国家的“加拿大风景画展”(4月16—30日)和“澳大利亚风景画展”(9月2—17日)分别在中国美术馆和北京民族文化宫展出。可是，毛泽东对邓小平的工作成果的性质的判断仍然犹犹豫豫，“四人帮”借用毛泽东对《水浒》的看法而开展了对邓小平的批判，他们理解毛泽东的意思是：不能让走资本主义道路的当权派再继续走下去。

1976年是一个灰暗而具有可能性的转

折年：1月8日，周恩来去世；1月21日，中共中央政治局任命华国锋为代总理，取代了邓小平；3月19日，借清明祭祖扫墓的惯例，学生、市民、解放军战士以及各阶层人士开始陆续在天安门广场中心的人民英雄纪念碑前面安放花圈，这个包含怀念与象征的举动在4月4日达到了200万人以上规模，纪念碑周围成为花圈的海洋，有人在人群中发表讲演，在大量的悼词和诗歌中，人们看到了对江青等人的不满和诅咒；4月7日，新华社发表《中共中央关于撤销邓小平党内外一切职务的决议》；7月，朱德去世；8月，导致20多万人死亡的唐山地震爆发；9月9日，毛泽东去世；10月6日，江青、王洪文、张春桥、姚文元被汪东兴指挥的8341部队逮捕。历史因人的意志、行动和命运而发生改变，这向人们多少年来对本质主义历史观的绝对信赖提出了挑战。

注释

1 原话为：

> 戚本禹的文章很好，我看了三遍，缺点是没有点名。姚文元的文章也很好，点了名，对戏剧界、史学界、哲学界震动很大，但是没有打中要害。要害是“罢官”。嘉靖皇帝罢了海瑞的官，1959年我们罢了彭德怀的官。彭德怀也是“海瑞”。庐山会议是讨论工作的，原来打算开半个月，会议快结束了，彭德怀跳出来，他说：你们在延安骂了我四十天的娘，我骂你们二十天的娘还不行！他就是要骂娘的。

之后，尽管有彭真等人审慎的阻绕，戚本禹写的《“海瑞骂皇帝”和“海瑞罢官”的反动实质》仍然于1966年4月2日同时发表在《人民日报》和《光明日报》上，这时，彭真已经被“罢官”。

2 4月16日，毛泽东在杭州组织召开政治局常委扩大会议，决定撤销彭真领导的“文化革命五人小组”。原准备撤销《文化革命五人小组关于当前学术讨论的汇报提纲》的通知文件，在修改中被转换为著名的《五·一六通知》。

3 《五·一六通知》中写道：“撤销原来的‘文化革命五人小组’及其办事机构，重新设立文化革命小组，隶属于政治局常委之下。”毛泽东指定新的“文革小组”组长是陈伯达，组员为康生、江青、张春桥、关锋、戚本禹、吴冷西等10人。江青、张春桥为副组长。8月，因陈伯达生病，江青以“第一副组长”代行组长职务。在对党内若干主要领导人包括刘少奇进行彻底清洗之后，1967年1月和2月，“文革小组”先后取代了中共中央书记处和中央政治局。在给上海市各革命造反团体的贺电（1967年1月11日）中，在中共中央、国务院后面出现了“中央文革小组”。这年以“中央文革”名义签署的文件几乎完全代行了中央政治局的权力。1969年4月，“中央文革小组”的5位成员全部进入政治局，江青在报纸上的排名为第六位，作为政治权力斗争的临时组织“文革小组”被迅速弃之不用，因为“文革小组”成员已经控制了中共中央政治局，他们可以以在名义上更为合法的“中共中央”的名义发布意识形态了。

4 5月29日，清华附中的学生卜大华、王铭、骆小海、张承志等七八个学生来到圆明园旧址，商议已经爆发了的造反运动的进一步工作，他们决定通过大字报的形式，进一步参

加轰轰烈烈的阶级斗争，并“大树特树毛泽东思想的绝对权威”。他们决定采用张承志的提议，用“红卫兵”作为他们大字报的笔名。这天，他们甚至宣读了一份以毛泽东为靠山，试图解放全人类的《红卫兵誓词》。

5 几乎荒唐而有趣的是，在工作组实施领导的五十多天里，24所高等院校有1万多名学生被划为右派分子。红卫兵与工作组的斗争似乎也因此而没有任何后退的可能性，他们也担心“反右运动”的再现。

6 王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社1998年版，第267—268页。

7 叶浅予：《细叙沧桑记流年》，北京：中国社会科学出版社2006年版，第326页。

8 抗日战争后期，林风眠的学生邓洁为躲避国民党的追捕，经常藏身于林风眠家里。1949年之后，邓洁已经是轻工业部部长，曾到上海林风眠家看望。“文革”中邓洁被定为叛徒，林风眠遭连带罪名，林风眠在监狱度过了4年。

9 1966年7月，毛泽东已经对刘少奇派出工作组所产生的结果极不满意，他从杭州回到了北京。8月8日开始的八届十一中全会只有一半的中央委员和候补中央委员出席，其中有首都高等院校的师生代表参加。全会批准了5月中央政治局扩大会议关于撤销彭真、罗瑞卿、陆定一、杨尚昆中央书记处书记和候补书记职务的决定。刘少奇的排位从第二落到第八。林彪替代了刘少奇原来的位置。毛泽东提出“工业学大庆、农业学大寨、全国学人民解放军”的口号在全会中得到肯定。也许毛泽东将这次革命视为早年革命的再生，全会通过的《十六条》中使用了毛泽东于1927年写的《湖南农民运动考察报告》中的语言：“革命不能那样雅致，那样文质彬彬，那样温良恭俭让。”这句话在很长一段时间里成为红卫兵的口头语。

10 从8月18日到11月26日，来自全国各地到北京的红卫兵进行了8次游行，文献记录的人数有1300万。到了年底，新的中央文革小组要求红卫兵停止大串联，回到所在的地方与当地党委和当权派进行斗争。12月，人们已经能够看到批判刘少奇、邓小平的大字报。这表明中央最高层的分裂已经众所周知，毛仅仅依靠林彪和江青等人，使中央文革小组的政治权力和影响力得到彻底的凸现。

11 于辉编：《红卫兵秘录》，北京：团结出版社1993版，第190页。

12 见王明贤：《红卫兵美术运动》中的附表：《1967年北京、天津部分红卫兵美术报纸概览报刊名称出版单位出版情况》。

13 作者原名为“刘成华”。在最初批量印刷这件作品时被误排成“刘春华”，以后沿用了这个名字。

14 这年，江青为党的“七一”生日挑选代表性作品。郑胜天等人完成的《人间正道是沧桑》是众多被挑选的作品之一。尽管画中的毛泽东红光满面，高大的形象升入云端，但也因为毛泽东手搭军大衣的动作让江青联想到斯大林而被否定。

15 1979年3月14日的《人民日报》发表了叶浅予的文章《从油画〈追念战友〉说起》，叶终于有了机会发泄心中的愤懑：“在这幅画（指《追念战友》——引者）前，不禁又想起林彪、‘四人帮’鼓吹过的那幅《毛主席去安源》的油画。见过那幅画的内行人都说其构思、构图，甚至用色，无不脱胎于意大利文艺复兴时期的宗教画。”毛泽东在审查作品曾说：“我在安源不是穿长袍，是穿短衣。”以后的历史考证进一步说明，毛泽东不是步行而是坐火车去的安源。这样，画家绞尽脑汁的构思便失去了历史的真实性基础。

16 方增先的《唤起工农千百万》被认为是针对

刘春华的《毛主席去安源》过分西方化的表现而进行的符合"古为今用"、"洋为中用"的尝试。画家使用的是传统绘画的工具和材料，这意味着坚持了传统的立场，画家同时充分使用了写实的技法，他试图塑造接近油画那样的人物形象——毛泽东的形象尽可能地被处理成具有解剖并富于结构的效果——这是传统笔墨难以表现的。毛泽东居于构图的主体，通过构图安排，他被处理成比那些工人更为高大。可是，画家试图创造毛泽东题材的新典型没有获得成功。中央领导没有认可这件作品的经典性。

17 一些时间点可以给我们提供这个时期人们对毛泽东形象的需要和认识：1968年5月23日，北京市第二轻工业局革命领导小组发出通知，向北京市美术装潢包装工业公司下达印制毛主席印铁像7.5万张的任务；6月23日，北京光华木材厂制成塑面板毛主席像；7月1日，北京市毛泽东著作出版办公室召开塑面板像生产会议。

18 这篇社论的语言充满强烈的戏剧性，以至构成了"文革艺术"的基本气质：

> 千重要，万重要，掌握大权最重要！于是，革命群众凝聚起对阶级敌人的深仇大恨，咬紧牙关，斩钉截铁，下定决心，联合起来，团结起来，夺权！夺权！！夺权！！！一切被反革命修正主义分子，被坚持资产阶级反动路线的顽固分子所窃取的党、政、财等各种大权，统统要夺回来！

19 毛泽东的经典语录"广大知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育，很有必要"成为大多数宣传画和其他形式作品的题材和内容。

20 在之后的时间里，林彪因其想当国家主席以及篡夺权力的急切心情，导致了他的整个集团在1971年9月13日的最后失败。

21 1970年，江青任校长的中央五七干校成立。1973年底，在中央五七艺术学校的基础上建立中央五七艺术大学，下设戏剧学院、音乐学院、美术学院、戏曲学校、电影学校、舞蹈学校，江青任名誉校长，于会泳任校长，浩亮、刘庆棠、王曼恬任副校长。各地成立了不同专业程度的五七艺术学校，学校教师来自专业院校和接受过专业训练的人，这些学校为70年代学习绘画的年轻人提供了专业学习的机会，例如周春芽就是成都五七艺术学校的学生。

22 1976年，这件作品作为中心画页被再次刊出。题为《不克厥敌，战则不止重读油画〈永不休战〉》的文章这样阐释了这件作品：

> 画历史人物、历史事件，必须从现实的阶级斗争、路线斗争的需要选择题材、确定主题。《永不休战》从1972年创作以来，一直在现实革命斗争中起着教育人民、鼓舞人民的战斗作用，一个重要的经验就在这里。鲁迅在1930年就曾预言：那些革命的"同路人"，"在社会主义建设的中途，一定要发生离合变化"。邓小平从资产阶级民主革命派到社会主义革命时期的走资派不正是这样一部罪恶历史么？革命革到自己头上了，他就跳出来反对，一小撮阶级敌人甚至制造反革命暴乱向无产阶级猖狂进攻，但正如鲁迅所说："历史的巨轮，是决不因帮闲们的不满而停运的。"让我们学习鲁迅的革命精神，继承鲁迅的革命遗志，英勇战斗，"永远进击"，去夺取反击右倾翻案风斗争的更大胜利！

发表在《美术作品介绍》1973年第1期的文章《无产阶级彻底革命精神的颂歌》里，陈逸飞是这样描述这件作品的：

> 作者以有力和豪放的笔触，刻画了鲁迅在重病中以惊人的毅力坚持战斗的情景。他那紧锁着的浓眉和炯炯有神的目光，凝聚着对反动派的无比仇恨；他那无

产阶级革命家的宽广胸怀，翻腾着新文化运动的滔滔激流：他那紧握笔杆子的手似乎要将整个黑暗的旧中国砸碎；他那锋利的笔芒犹如刺向敌人胸膛的匕首。面对以周扬一伙"四条汉子"为代表的三十年代文艺黑线的反革命围剿，面对反动当局的重重迫害，面对病魔的折磨，鲁迅毫不畏惧、毫不气馁，没有丝毫的奴颜和媚骨，继续勇猛地向敌人进攻。鲁迅在病中执笔写成了讨伐"四条汉子"的战斗檄文，理直气壮地宣布自己热烈拥护并无条件地加入中国共产党领导的抗日民族统一战线，无情地撕下了"四条汉子"的画皮，愤怒地揭露了他们这伙叛徒、特务、内奸的狰狞面目。

23 1971年7月，国务院文化组成立，吴德任组长，刘贤权任副组长，成员有石少华、于会泳、浩亮、刘庆棠、王曼恬、吴印咸、狄福才、黄厚民，王曼恬分管美术工作。

24 载《解放军日报》1974年3月6日。

25 《美术评论集》，上海：上海人民出版社1975年版。

26 《我的油画之路——靳尚谊回忆录》，长春：吉林美术出版社2000年版，第64页。

27 这张印刷品右下角的署名是"浙江工农兵美术大学"（浙江美院在"文革"时期的名字）。

28 本书印出的"毛主席油画过程"正是这一时期的教学范画。画中毛主席头像是《人间正道是沧桑——毛主席视察大江南北》这幅画中的主席头像。为了便于"革命小将"掌握绘制要领，下方作了文字注释：(1) 素描稿阶段：注重造型的准确与大的明暗关系；(2) 大体色阶段：铺设暖色调大色块，丰富亮部和暗部的色彩，强调画面色彩红光亮；(3) 完成阶段：细节的刻画，画面的调整和最后的润色。

29 《蔡亮作品集·油画卷》，杭州：中国美术学院出版社2000年版，第7页。

30 蔡亮与吴祖光有亲戚关系。反右运动中，吴祖光与黄苗子、丁聪、唐瑜在抗日战争时期自发组织的文化团体"二流堂"被认为是一个反动组织，而"小家族"被认为是"二流堂"的第二代，是资产阶级右派的接班人。

31 《毛泽东文艺论集》，北京：中央文献出版社2002年版，第231页。

32 毛泽东在这个时候已经意识到了文艺领域里的凋零，他似乎再次回想起早年鲁迅时期不同观点的存在：

对于作家，要惩前毖后、治病救人，如果不是暗藏的有严重反革命行为的反革命分子，就要帮助。

鲁迅那时被攻击，有胡适、创造社、太阳社、新月社、国民党。鲁迅在的话，不会赞成把周扬这些人长期关起来，脱离群众。(《毛泽东文艺论集》，北京：中央文献出版社2002年版，第232页)

第五章　继续推进的现代主义

1950—1980



25

台湾的现代艺术

背景

早在1945年，台湾就被国民政府从日本人手中收回。[1] 在经济方面，这个时候的台湾与1895年相比已经获得了极大的发展，在某些指标上，台湾超过了大陆。然而，无论台湾原住民——早期台湾当地人——怎样的努力，他们在政治上没有获得真正的权力。第二次世界大战结束，台湾光复，当地的人民对未来充满希望。不幸的是，在国民政府接管台湾之后，从大陆来的权贵集团成为同样看不起原住民的新阶层，与日本人一样，他们一开始在经济和政治上也没有给予台湾当地人充分的权益，这为台湾人与大陆人之间持久的矛盾关系埋下了种子，并在1947年发生的"二·二八"事件上第一次充分暴露出来——陈澄波正是死于这次事件。[2] 之后的时间对于台湾人来说，是一个从欢欣、期待、愤怒到长时间的沉默无语的过程。在艺术领域，随国民党到达台湾的传统主义画家对台湾"东洋画"的蔑视也不仅仅限于艺术观念上的差异，他们在世俗心态上的居高临下与政治心态上的优越感也抑制着台湾本土艺术家的自尊心与实践。

最初，蒋介石集团退到台湾仅仅是一种权宜之计，一旦条件成熟，国民党就会反攻大陆——所谓"一年准备，两年反攻，三年成功"，从共产党手中夺回原来控制的河山。而事实上，这仅仅是个"美梦"，倘若不是因为朝鲜战争对共产党的牵制、美国对台湾安全的承诺以及复杂的国际形势，国民党在台湾的寿命很难想象。

1950年3月1日，蒋介石恢复就任中华民国政府总统。在主要是冷战的多重国际政治因素作用下，国民党政权逐渐获得了稳定与建设的条件：在推进军事防卫的现代化的同时，国民政府通过土地改革、扩大选举权以及增加当地人加入国民党缓解了台湾人对国民党政权的不满；由于利益的原因，当地商人与政府机构中的大陆人也保持着不同程度的联系，这也促进了台湾政治矛

盾的缓和；各种建设措施的实行加上日本人留下的工业和农业的基础，国民党政权在台湾逐渐稳定并取得经济和各方面的发展。在国际舞台上，由于美国的支持，国民政府在联合国的席位一直保持到1971年8月才被共产党领导的中华人民共和国取代，两岸政权都声称自己代表这个国家，只是代表的资格发生了替换。

蒋介石在国民党内实施的清洗表明他为维护自己的权力而实施的独裁统治的继续，可是，当他和他的同僚身处台湾岛屿时，时时不忘的是回到大陆，重新统治整个中国，而不仅仅是一个台湾。出于这样的目的，国民党当然鼓励对共产党进行抹黑的文艺，这种文艺的理论依据来自美国的保卫"自由世界"这类概念，尽管国民党的独裁同样是集权主义的。与大陆不同的是，国民党推崇被认为是正宗的中国传统文化，在他们看来，海峡对面正在用马克思主义的西方文化诋毁中华民族的传统，不少传统主义画家因为在国民党的意识形态中似乎找到了共鸣，也就跟随到了台湾。与此同时，学校、文化机构以及种种文化艺术的事业均朝着大致与二三十年代的模式相仿的方向恢复，当初参与"五四"新文化运动的精英胡适、罗家伦、傅斯年在有限的自由下继续他们的学术工作。

可是，美国式的"自由世界"究竟是什么呢？人们究竟在所谓的"自由世界"里能够有什么样的表现空间？事实上，美国在各个方面对台湾的支持除了有自身的利益外不等于同意一个绝对的独裁和集权主义思想观念的存在。从政治价值观来看，冷战冲突的基本原因正是意识形态上的对立，而集权主义的价值观显然影响着美国对台湾的控制。无论如何，台湾希望获得美国的支持，而美国也指望通过台湾实现其冷战战略的目的，结果，西方文化也渐渐渗透到了一般民众之中，这与此时的大陆对西方文化的完全拒绝和彻底批判形成了对比。尽管国民党对文化艺术以及意识形态领域有高度的控制，但是，从私人报纸的出版以及西方各类现代主义的流行现象看，文化艺术仍然没有大陆那样具有一律化和统一化的模式，政府对艺术家没有一个像大陆那样必须执行的风格要求，画家具有使用任何表现手段和方法的可能性——尽管这样的使用不时导致矛盾与冲突。1976年之后，当大陆的"文化大革命"结束，开始走向经济改革的道路，进而重新允许西方文化的进入时，两岸之间的艺术又开始从信息传递发展到普遍的交流。

20世纪初，不同的西方艺术样式通过各种方式进入中国，并开始与传统艺术形成不同程度的交融。可是，正如我们在前面各章节部分看到的那样，战争、政治以及政党之间的斗争阻断了这个交融。西方艺术仅仅通过俄罗斯或者苏联油画的形式间接对中国大陆的艺术家产生影响，并且，这个影响显然与以西方艺术形式体现出来而事实上是整个人类的现代主义没有发生关系，这个现象很容易理解：中国是冷战中社会主义阵营中的一员，即便在60年代与苏联发生冲突甚至分裂，也坚持着共产主义的意识形态立场。相反，台湾接受美国的保护，自然不能够拒绝美国以及西方资本主义国家文化的影响。所以，我们完全可以这样来理解，1949年之后台湾艺术的发展既是之前台湾西画运动的接续，也是中国现代主义运动与全球性艺术变化保持联系的继续。

杨三郎（1907—1995）在他的回忆中叙述了战后一段时间台湾艺术的荒芜状况：

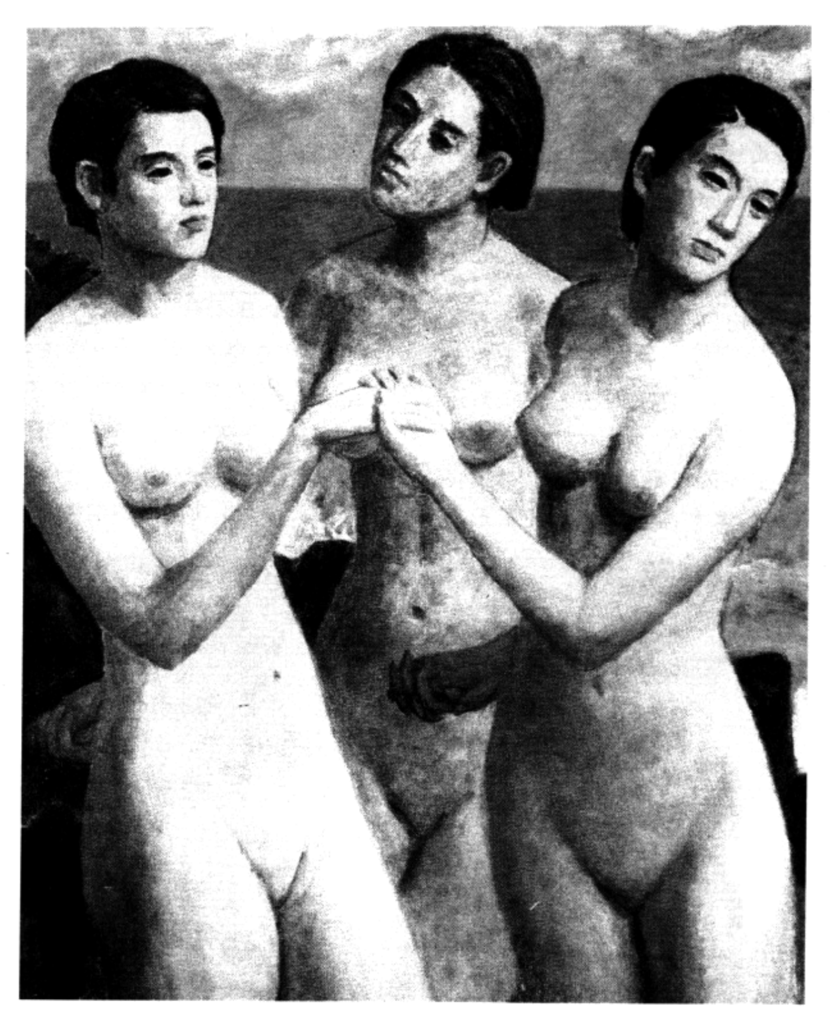
> 回想四十多年前，台湾虽然光复，但战火洗劫的伤痕并未全面复原。所有较具规模的文化活动，仍停留在冬眠蛰伏的状态，

尤其是整个画坛一片沉闷死寂。曾经在美术活动龙腾虎跃一时的画家们，不是沦落于现实的困境，就是消极退避索居自处。我本人亦不堪忍受战后的混乱及悲凉的世态，退居到淡水的海边，过着与世无争的日子。[3]

1946年，在杨三郎、陈澄波、廖继春、陈清汾、陈进、林玉山、郭柏川、李梅树、李石樵等人的努力下，建立了台湾省全省美术展览会，台湾艺术家开始了自主的艺术评审与组织，但是，日据时期“台展”留下的以写实西画和东洋绘画为主体的评审标准，加上由国民党推崇、并在不少来台国画家的烘托下形成的传统趣味，仍然大大抑制着年轻画家的创造力与表现机会。更为复杂的是，出于民族政治立场的原因，那些曾经是“东洋”风格的画家在这个时候也不得不将他们的作品改头换面称之为“国画”，对之，来自大陆的国画家完全不予认可，他们持有傅抱石这类画家的观点，以宋代北宗绘画结合西方艺术写生的方法而成的日本画（东洋画）根本不能称为“国画”，并且在艺术上低于传统中国画——“南画”或“文人画”。直至1956年，“省展”明显受到来自大陆的国画家和“台阳”成员的控制，随着时间的推移，事实上，这两个力量已经很难成为催生新艺术的动力。

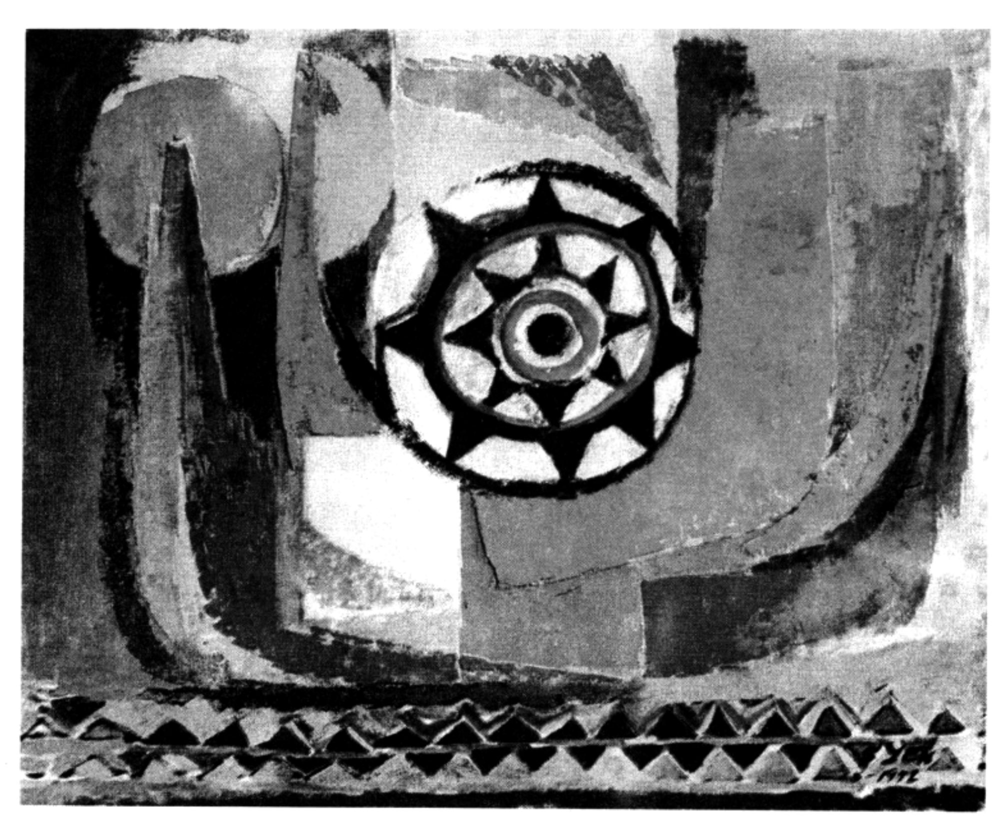


25-1 廖继春 《庭院》 1968年 布上油画 116.5×91.5cm



25-2　李石樵　《三美图》　1975年　布上油画　100×80cm

显然，1950年美国第七舰队来到台湾，意味着纽约艺术开始代替日本艺术对台湾画家产生影响。我们能够从李石樵以及其他一些画家的作品中看到这样的突然变化。最初，所谓的现代艺术与国民党的意识形态有关，在一定程度上讲，新成立的“自由中国美术家协会”不过是国民党“反共抗俄”政治目标的一部分，以推动“自由中国的新兴艺术运动”为宗旨的《新艺术》尽管有介绍野兽派、立体派和抽象主义艺术的内容，但“拥护自由”的词汇事实上是与反共的政治斗争相联系的。总之，50年代初期的空气仍然是沉闷的，年轻艺术家身处保守的环境。尽管1951年由朱德群、赵春翔、刘狮、李仲生、林圣扬举办的展览透露出清新的空气，他们的作品脱离了写实的方法和谨小慎微的变形，接近后期印象派的风格，但这不等于艺术领域开始具有一股清晰的新生力量。[4]



25-3　颜水龙　《雅美的幻想》　1972年　油画

“五月画会”

直到1956年，几位师大毕业生——郭于伦、李芳枝、刘国松、郭东荣、陈景容、郑琼娟——成立了“五月画会”，他们从当年五月开始，每年五月举办展览，刘国松是他们中间的重要人物。在这些年轻人看来，现有的艺术缺乏生命力，来自西方的现代艺术激发了他们的内在活力。不过，第一次“五月画会”没有像其他一些团体组织所表现的那样过分激进并发表立场鲜明的宣言，刘国松的作品不过是以油画材料尝试性地表现传统国画的努力，他在次年完成的作品《裸妇》(1958)也仅仅是一种温和的野兽主义风格，画家使用了沙子，但看上去似乎没有什么特别的效果。

“五月画会”是在之前的一个同学联展(《四人联展》)的基础上出于联络友谊、研习画艺的目的成立的团体，这个团体受到老师廖继春的热情支持。郭东荣回忆说：

画展(《四人联展》)一开，廖老师对我们鼓励甚多，说我们够水准了，叫我们成立画会，借租中山堂正式举开画展，于是第一届“五月画展”就此诞生了。这是“五月画展”的ROOT。[5]

早年在日本学习期间，老师梅原龙三郎的野兽派风格给予廖继春的影响不仅仅表现在画面上，也对后者的艺术观念具有开启

的作用，所以，到了1962年，他甚至以直接参加“五月画会”的方式表达他的支持。



25-4　“五月”画家。从右至左：胡奇中、刘国松、顾福生、庄喆

组建“五月画会”的最早动机是反驳“某些本省画家以为师大艺术系毕业同学用非所学，学画只会浪费生命”的看法——人们通常认为从师大毕业的学生只能当一个好教员，而“不可能在艺术上有所成就”。所以，刘国松在1959年第二届展览前夕写的《不是宣言——写在“五月画展”之前》中有所针对地说：

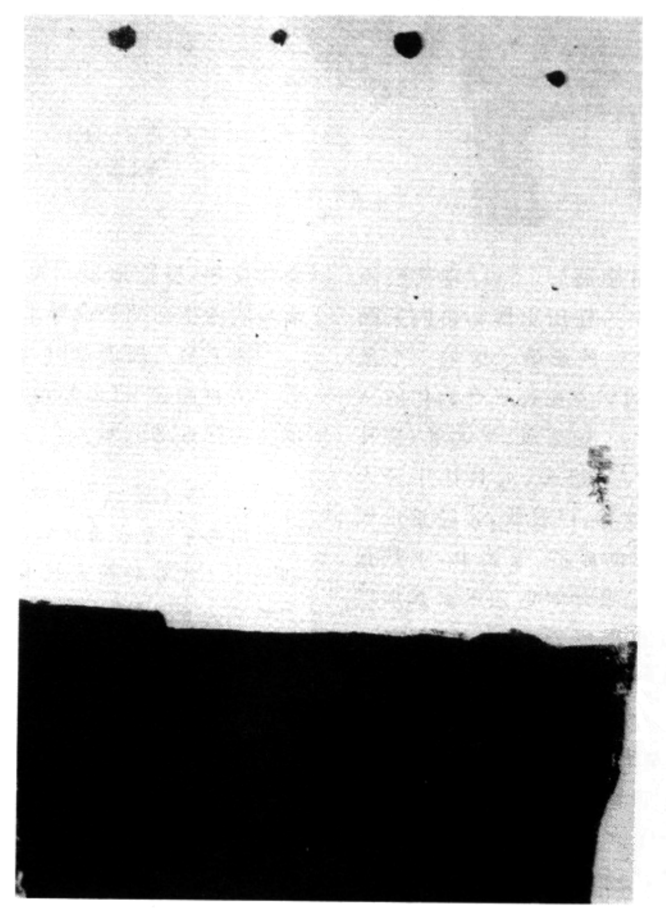
诚然，我们在校修了不少的教育课程，没有把全部精神花在艺术的学习上，但我们却是一群艺术的狂热者，眼见毕业后就开始的艺术生命，不依附在那些老画伯门下就没有出路，这种年轻人的苦闷，更促成我们组织“五月画会”的决心。[6]

可以看出，“五月画会”的产生不是出自一种艺术思想的即定目标，而是年轻人寻求自由发展可能性的欲望所至，而且我们事实上可以看到，直至第三届展览，成员陈景容、顾福生所采用的风格仍然也是写实的。这说明直到1959年，“五月画会”不过是年轻人的一个充满自由精神、具有包容性，但成员们的思想并不统一的艺术空间。

比欧洲早期现代主义更能够唤起中国艺术家回应姿态的原因是，抽象表现主义自由的笔法和几乎失去可视形象的表现很容易让他们联想到中国传统书法及其相应的美学态度。1961年，诗人余光中使用“抽象的表现主义”这样的词汇来论及“五月画会”的作品。他告诉画家们，那些西方抽象主义画家不同

程度地受东方思想的影响，那么，作为中国画家，自然应该有充足的理由比西方画家在这方面做得更好。这样，中国艺术家可以很从容地思考如何将中国传统绘画的方法、材料所体现的内在精神与以油画或者其他西方材料所产生的语言效果形成新的结合。

"五月画会"及其展览对台湾的年轻人具有持久的带动，从第三届展览进入"五月画会"的成员有韩湘宁（1939— ）和庄喆（1934— ），1961 年之后，胡奇中和冯钟睿参加了"五月画会"展，这两位画家在海军服役期间（1957）就成立了一个名为"四海美术家协会"的组织，他们的意图是实践让他们激动的现代艺术。最初他们用油彩和沙子作画，当他们在 1961 年"五月画会"展上看到刘国松放弃油彩改用中国笔墨就可以创作出富于特征的新艺术后，便改变了当初的直接模仿而尝试新的技法与材料。他们加入的另一个重要性是改变了"五月画会"成员单一的师大结构，使其成为"以艺术理念及成就作为入会考虑"的团体。以后又有廖继春、孙多慈、陈庭诗、张隆延等人加入，这使得"五月画会"在 60 年代初期的几年里获得极大声誉。



25-5 韩湘宁 《绘画 24—14》 1963 年 纸上油画 76×52cm



25-6 庄喆 《秋末》 1964年
布上油画 87.5×61cm

1962年，“五月画展”——以“现代绘画赴美展览”的名义——在历史博物馆国家画廊的举办具有决定性的影响。这是一个象征，那些先锋战士的努力赢得了合法化的认可，更多的艺术家——杨英风、王无邪、吴朴辉、彭万墀——参与了进来，尤其让年轻人更为鼓舞的是，廖继春、卢君质、张隆延也成为这个先锋队伍中的成员，事实上，正是张隆延的努力，使得这些年轻的艺术家参加巴西圣保罗国际双年展成为可能。这是一个特殊的年份：中国自由主义的象征胡适突然去世，出殡之日的人山人海不仅是对这位先生的悼念，也表明了人们对现实问题的焦虑；这年，李敖充满思想、智慧的犀利文笔开始横扫由顽固分子声称的传统——“一些假发被无情地揭开，一些偶像自高高的像座上跌下来”（余光中），李敖的文字被人们争相阅读，社会各个领域表现出对现实桎梏的不满与反省，概括地说，“反传统”成为社会生活与政治生活的普遍要求。

到了第八届展览时，余光中提醒人们注意，“五月画会”已经超越了种种界限而开始成为国际性的艺术：

……在本质上五月画会的“无鞍骑士”们既非国画家，亦非西画家，更非东洋画家。他们接受了充分的西方艺术，同时更认识了中国艺术的真正精神。在这种条件下去创造，他遂成中国的现代画家。他们的作品中泯灭了国界，而不是在边界上从事国际走私。[7]

事实上，在1964年的第八届展览之后，成员们更为明显地开始了个人风格的建设。

“五月画会”显然抛弃了中国传统绘画的方法，作为官方意识形态的图像支撑的传统绘画，开始遭到年轻的艺术家的彻底颠覆。一个符合逻辑的现象是，当西方画家例

如德国的哈同、美国的托比、法国的马修充分强调中国书法的自由特征时，那些捍卫抽象绘画观念的中国画家得到了理由十足的鼓舞。同时，他们真正开始回头去理解，在传统艺术里究竟有什么值得汲取的东西，而那些保守的国画画家究竟扔掉了传统的什么最宝贵的东西，这样的反省是在国际艺术潮流的影响下，也是在艺术家们希望将自己的艺术放在国际舞台上进行检验的愿望和实践中出现的，因此具有转折性的意义。

刘国松

刘国松（1932— ）出生于安徽蚌埠县，1938年，因父亲在战争中阵亡，随母亲流亡湖北、陕西、四川、湖南、江西等省。1948年，他进入南京国民革命军遗族学校，次年随学校到了台湾，分发至台湾省立师范学院附属中学；1951年，刘国松考入台湾师范大学美术系，开始了他的艺术生涯。1954年，刘国松参与了关于日本画与国画问题的争论。很可能是因为刘国松没有台湾“东洋画”的艺术经历，他对事实上具有改良意义的“东洋画”没有给予好的评价，这与他很快就要进行的革命形成了有趣的反差。他在《日本画不是国画》中将西画与国画的特征做了梳理，并提示日本画“是利用中国绘画的材料及技法，更掺和西画之色彩及构图，创造一种新的形式”的日本绘画。他在日本绘画与中国绘画之间进行了一个对比，他要人们相信：“日本绘画的历史浅短，在形式上趋向艳丽新颖，而题材上的范围则比较狭窄，其所表现的精神也缺乏崇高博大的胸怀。”[8] 他针对黄土水获第九届“省展”国画部主席奖第一名的作品《一见大吉》提出了批评，他从笔墨和题材上否定了黄土水的作品的正宗性，“也许它在日本画中可以得奖，可是它是不能放入国画部去展览的”[9]。刘国松很快又写了《为什么把日本画往国画里挤？》（署名“鲁亭”）发表在《联合报》（1954年11月23日）上，在这篇文章里，刘国松通过比较，分析了不同画家的作品特点，他在强调中国画“气韵生动”的重要性的同时，非常突兀地提醒大家：“国画是可以画现在的事物的。”刘国松自然是举例说明：

> 两年前张大千回国时，在中山堂和平室展览，他的作品中有一幅题名“春倦图”的画，画着一个烫发的现代美人，伸着一只短袖口的玉臂，其骨法用笔和赋形皆妙极，一点不带尘间的俗气，而且合于解剖学。[10]

尽管刘国松解释了“国画创作的方法，首先是气韵生动，其次是骨法用笔”，但是，他显然难以说服那些与他观点不同的人。总之，直到这个时候，刘国松将中国画、西画以及日本画作了壁垒森严的界定，他甚至干脆建议设立“日本画部”以满足那些喜欢日本画的画家。

刘国松挑起了事端和争议。在台北市文献委员会举办的“美术运动座谈会”上，曾在日据时期参与领导民族运动并具有威望的杨肇嘉用富于教养的文辞说明了当前文化艺术面临的问题：

> 本来艺术是要以民族的热情和血来发扬的，然而日本人却强以日本的立场为出发点，以压迫、不平等、不自由的不正方法来渲染我们同他们一色，但是台湾人的血液是不会受他们感染的，相反地我们在美术方面也始终保持着大汉民族的精神，由美术来表现民族文化。……
>
> 可是现在已有很大的变化，情形已和日据时期不同，过去日本殖民地政策虽然很坏，还容许争取文化的存在，还不能无视民

族精神，还有点良心，但现在美术虽然还继续存在，文学却无暇顾及了。

杨肇嘉的意思是，民族的传统需要发扬，但不是以一种固有的标准、继续模仿的态度来解决，同时他暗指批评者较之日本人更不容商量。他在后面指出：

我国美术的历史，自满清倒台之后，迄光复为止，因为国家不断在动荡中，无法加以保护，所以只有供人鉴赏，却没有创造，只有保有唐宋元明清等一两千年来的优越的美术。古代文物上的笔法彩色始终不能超过，这实在是很痛心的事。[11]

杨肇嘉的真正意见表达了出来：仅仅守住所谓正宗国画是个悲剧。



25-7 刘国松 《寒山雪霁》 1964年 水墨设色 纸本立轴 86×56cm 美国李铸晋教授藏

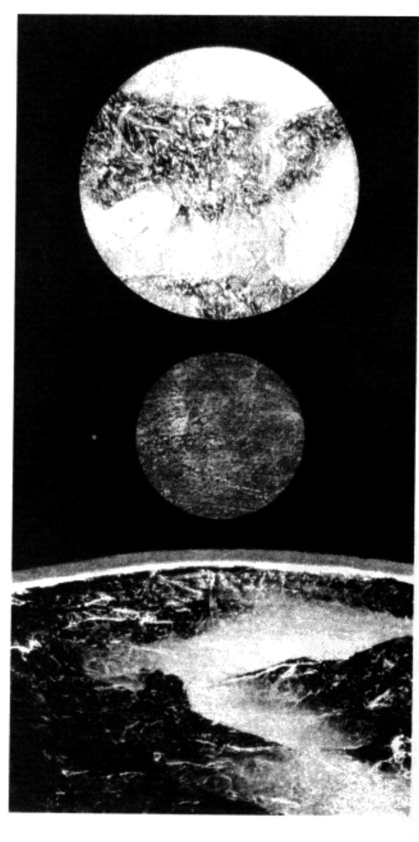
大多数台湾本地画家不是申述他们的画已经与日本绘画不同（林玉山），就是从古代画论中寻找关于写生的依据而为新的“湾制画”进行辩护（卢云生）。金润提醒对方，材料和方法不是判断的依据，精神才是标准；郭雪湖借用横山大观当初创立的“朦胧派”一开始也没有得到日本人的理解的例子，来说明台湾的绘画与大陆传统绘画的不同所具有的价值是可以用时间来证明的。

在《联合报》组织的笔会文章里，台湾本土和大陆来台画家纷纷参与讨论，他们使用了同样的概念，借用了同样的历史素材，却表达了不同的看法和立场。

刘国松也许没有理解到一些台湾本土画家的本意，他们对将临摹作品拿到展览中去感到“实在令人不寒而栗”，而刘国松却告诉他们，古人是先临摹而后“再从写生加入

自己的个性及情感，创造出自己的作品来”。在针对色彩问题的讨论时，刘国松还提示了“宁取水墨为上，不以色彩为重”来说明中国画的特征——不过这个观点在他以后的实验中也被实际地否决了。

复杂的是，刘国松对“东洋画”的攻击是与他对“台阳”集团的保守同时进行的。1959年，刘国松发表了一封致教育厅刘真厅长的公开信，在这篇题为《谈全省美展——敬致刘真厅长》的文章里，他要求教育当局“重视‘扼杀民族文化、打击国粹艺术’的集团。这所谓的‘国画部’，大半以上是中华民族的历史传统中找不到的，琳琅满目挂的全是‘日本画’”[12]，在对正宗国画和台湾“东洋画”这个复杂问题上，刘国松表现出奇妙的保守与固执；另一方面，他同时又数落了“台阳”成员的霸道和省展评委的堕落，他对被认为只想从展览活动中获得利益钱财的评委使用了让人难受的话：“政府只是委托你们来选拔人才，不是聘请你们来瓜分这些钱的。”[13]此前一年，刘国松就开始发泄积压已久对“台阳”集团保守的评审观念的不满，对他们始终没有越出印象主义风格的西画展开了批判。他批评李石樵停留在对野兽派之前的艺术的模仿上；他引证沃林格尔关于“抽象冲动”的概念来说明摆脱物象和视知觉的重要性；他甚至焦急地质问李石樵为什么不突破三度空间的樊篱。



25-8　刘国松　《地球何许之五十》　1969年　水墨、塑胶彩及裱贴纸本镶框　148×77cm　艺术家本人藏

不过很快，刘国松开始了对传统绘画现状的攻击。十五届省展之后，他说他的确感

到不能再忍受“死尸”——他对传统国画的表述——的存在了。直到有一天，刘国松告诉人们：真正的——他用“纯粹的”——绘画是没有“形体”的。他说：“把属于绘画的成分提高到百分之百，非绘画的成分减到等于零，纯粹绘画才可能达到其完美的自身。”[14]这样，刘国松同时将正宗国画和早期现代主义绘画在思想上全部给抛向了过去。

总之，刘国松以及“五月画会”的同人已经不再有耐心忍受空洞的奖项，他们开始了走向新艺术的具体实验。一开始，可能是受先前知识背景的影响，刘国松在他接近抽象的作品上使用文学性的标题，例如“雨后雾境”。事实上，这不是应该将标题改过来，以适应现代艺术的表达方式的问题，使用文学性的标题表明，刘国松在这个时候仍然保留着习惯性的思维模式，他试图通过标题来引导观众对作品中模模糊糊的图像给予视错觉方向上的联想——达芬奇、郭熙对此有过经验上的提示。

1960 年，刘国松对抽象艺术有了更多的思考和实践，之前他竭力介绍野兽主义、立体主义、未来主义以及早期现代主义，现在，他的兴趣转向了抽象表现主义。1961 年第五届“五月美展”的时候，刘国松在展览目录中写道：

> 六十年代，抽象的旗帜已普遍的竖立于每一自由国家之艺坛上。其本身所代表的强有力的象征：就是自由。在中国，不管被称为前卫的，或觉醒的一代，年轻的艺术工作者，是站在传统之继续，以及新传统之塑造的出发点。[15]

刘国松开始背离曾经对国粹的看法，他认为那些坚持国画纯粹性的画家才是真正背叛了传统的人，他要画家减小物象，而增大艺术，这里的艺术显然是指抽象表现的可能性。他甚至用古人的话来为抽象艺术作辩护，“虚实相生，无画处皆成妙境”。他开始在中国画论和传统中寻找所有能够为抽象画作辩护的文辞，而不管这些文辞在当时究竟是什么含义。刘国松的目的已经非常清楚，他希望中国艺术家成为真正意义上的国际艺术家，而不仅仅是西方艺术的积极跟随者：

> 画面上留空白已成为第七届“五月美展”的特色，这是我们悟“道”后共同的追求，虽然每人的表现不一，但留虚白的底是相同的。这或可以说明“中国现代绘画”之所以为“中国现代绘画”，而异于其他“西洋现代绘画”的理由吧！我们的画今后向国际艺坛进军，不再表示“你们会的我们也都会”，而要向他们发表我们的理论，宣示我们的目标，并且要告诉他们，我们的作品是我们中国人所独有的，而是世界所新创的。[16]

在这个时候，刘国松的雄心与理解力让人激动，至少，他自信的态度透露出了中国艺术家对世界的知晓与眼光，但在“中国现代绘画”这个概念的使用上暴露了他与“东方画会”成员的区别，即后者认为，现代艺术不存在国度的分别。同时，激进的抽象主义者对“抽象”的理解显然也不同于西方人对“抽象”的概念。

从作品上讲，直至 1960 年，刘国松使用的是油画材料，利用石膏在画布上产生的肌理效果，尝试比中国画更为有力度的表现。在次年第五届展览中，人们看到刘国松尽可能地通过油画的材料来表现国画的效果。余光中的评价是，画家“企图以抽象画之画法，透过东方色彩而沉之调子，重现国画画面的神韵”[17]。1961 年，建筑师王大闳对建筑领域的仿古主义滥用材料给予批评，这也许引发了刘国松对材料问题的思考，1962

年，刘国松回到使用传统工具上来，不过他增加了拓、印之类的手法。之后，刘国松在这样的路线中继续实验，例如他从浓墨的笔触中抽去纸筋，他把纸揉成团再展开给予使用，他分层撕开，去掉纤维，保留肌理；他利用书法的笔触，利用拼贴来表达对自然与宇宙的看法；同时，抽象的笔墨和大面积的挥扫所呈现出来的效果与抽象的油画效果迥然不同。这样的表现与构图，为他之后的“太空”系列敷设了基础。

刘国松朝着山水画的现代化方向急速发展，他的本性同意传统精神，却受到像硬边艺术这样的潮流的影响；有人发现他的画受罗斯科、戈特里布的几何抽象形式构成的影响。不过他在同意感觉的重要的同时，却也充分认可西方现代主义理性机巧的作用，1963年，他在跟日本画家福山进行对话的时候这样说：“我认为绘画专凭感觉是不行的，因为没有知识的感觉是不能生根的……。现代画家不但需要学院派的传统的绘画知识，就是哲学的、诗的、音乐的乃至科学的知识我们都应尽量去吸收……。”[18]在很大程度上，刘国松后来的“太空画”来自他对理性的机巧的运用。

1965年，刘国松成为台湾美展的评委，并在国立艺术馆举办了个人展览，这表明了这位曾经作为反叛者的画家获得了合法化的承认。1966年，刘国松与庄喆应美国洛克菲勒三世基金会的邀请和资助，在个人开始产生名声与扩大影响力的同时，作为群体的“五月画会”便自然沉寂下来，最为重要的是，颇为前卫的突击倾向也迅速消失。

1969年，受美国太空船阿波罗八号升空(1968)带回的地球照片的启发，刘国松开始了他的“地球何许”系列。当年5月，他的“太空画”在美国马瑞埃他学院的《主流国际美展》获奖，这给予了画家极大的鼓舞。直至1972年，刘国松完成了大量的“太空画”，传统绘画的趣味、对硬边抽象艺术的理解，加上正在美国流行的欧普艺术的影响，刘国松对他的这种新绘画乐此不疲。在之后的艺术实验中，这位从大陆去的台湾画家使用各种他能够想到的方法，在他的艺术里往返于他所理解的传统与现代，东方与西方，天与地，人类与宇宙。

“东方画会”

现代主义在50年代的台湾因与国际社会的联系而无法被完全拒之门外，以“东方画展”为名义的团体成为“五月画会”的呼应。1956年11月，李元佳、萧勤、吴昊、欧阳文苑、夏阳、霍刚、陈道明和萧明贤成立了“东方画会”。尽管他们的团体因当局对现代主义艺术的政治性质抱有猜忌——疑为“共产党的艺术”——而没有得到政府当局的批准，他们也转而使用“东方画展”来表明他们的团体。年轻人为标示自己的组织的用词动了脑筋，“东方”显然体现了他们健康的民族主义的自尊心；而“画展”的使用，是针对禁止结社批准所采取的一个替换词。这些年轻人是安东街画室李仲生(1912—1984)的学生，他们的老师早在日本学习期间，就因进入“东京前卫美术研究所”而接受更为激进的艺术思想和风格的影响。李仲生曾参加第一届“决澜社”的展览，在接受了未来主义、超现实主义风格方面，比那些仅仅限于学习印象派和野兽派的画家走得更远。在教导学生如何理解现代艺术上，李仲生唤起了他们观念上的转变，正如夏阳(1932—)所说：“什么是画，什么不是画，这种眼力是从他那里得来的……”[19]李仲生的影响很容易让人想象他的学生的艺术具有比“五月画会”成员更为激进的倾向。之

后，即便在没有李仲生直接教授的情况下，这些学生仍然坚持对新艺术的了解。[20] 获取西班牙奖学金的萧勤（1935— ）也在不断地发回关于欧洲现代主义艺术的动向，以后他甚至将台湾的作品组织到国外展出，这大大激励了年轻人的自信心。他们在所有展览中表现出来的大胆和创新，给人们深刻的印象。不过正如“东方”提示的内涵一样，敏锐的观察者并不认为年轻人的举动是不顾传统的，针对他们在“全国美展”中的作品，席德进在发表于《联合报》（1957 年 10 月 5 日）上的《被遗忘了的中国古艺术——谈全国美展的西画新趋势》里说：

> 事实告诉我们，他们不是盲从新怪，故弄玄虚，也没有作马蒂斯、毕卡索的尾巴；相反地，他们忠实于中国绘画的传统，发掘那被人遗忘了的中国珍贵的古代艺术。



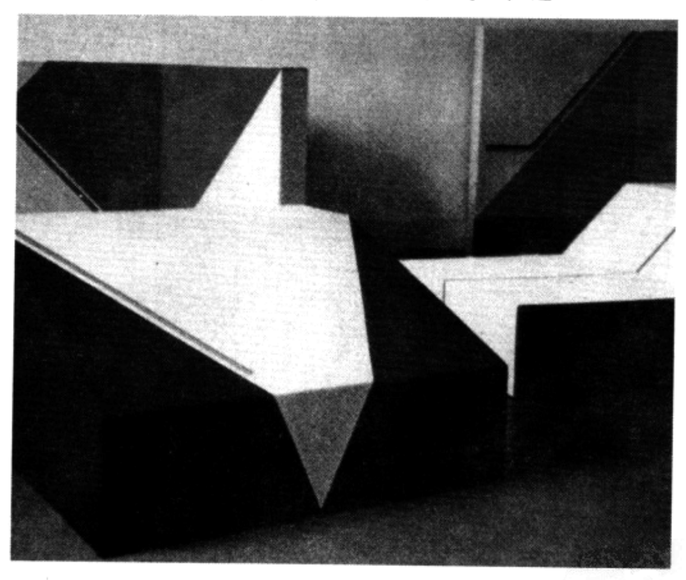
25-9 东方画会成立时成员合影。前排左起李元佳、夏阳、陈道明；后排右起欧阳文苑、霍学刚、萧明贤、吴昌、黄博镛（非会员）

席德进将这些难以看明白“主题”的作品风格与中国传统的“神韵”联系起来，他提

示人们为什么在传统绘画的笔墨里就可以看到不仅仅是形似的美呢？事实上，“东方画会”的宣言《我们的话》就直接表达了成员们对传统的看法：

……我国传统的绘画观，与现代世界性的绘画观在根本上完全一致，唯于表现的形式上稍有差异。如能使现代绘画在我国普遍发展，则中国的无限艺术宝藏，必将在今日世界潮流中以崭新的姿态出现，而走向了日新月异不已之伟大坦途……[21]

第一届“东方画展”的全称为“第一届东方画展——中国、西班牙现代画家联合展出”。与西班牙画家联合展出有一个特殊的原因，即组织者试图通过与西班牙画家的联合展出来消弭当局对他们政治立场的猜忌。同时，西班牙画家达拉兹、法勃尔、阿尔科依这样的艺术家的参加也表明了台湾画家对正在发展着的欧洲现代主义的直接关注。夏阳在为展览写的“宣言”《我们的话》中强调了创新的重要性，强调了现代艺术与民族性不仅不矛盾且生发其中，他提醒人们中国传统艺术观念与现代艺术并不矛盾。与大陆要求艺术服务于大众的观点截然不同，夏阳代表大家表达了他们处理艺术与大众的关系是“大众艺术化”，而不是“艺术大众化”。展览给观众的刺激实在不小，诗人兼画家楚戈回忆道：



25-10 萧勤 《立体作品》 1972年 不锈钢、丙烯

在新闻大楼的展览会，对于台北的观众，就像投下了一颗炸弹。因为新闻传播事业的力量，以及展览场地适中的关系，好奇的观众至为雀跃。大部分的观众认为这些抽象画都是“印象派”，一般都说“这是啥子玩意”、“搞什么名堂”。除了少数脾气暴躁的家伙，把说明书用力掷在地上用脚乱踩一阵，然后嘴里嘟噜着“他妈的”扬长而去，以及把痰用力的唾在画布上之外，大部分还是很守秩序的。对于这样新奇的玩意，有很多人是抱着可敬的“求了解”的态度，将说明书卷成一个圆筒，作为老式的单

望远镜，闭上一只眼睛，离开画面远远的张望着。虽然用眼睛看看，再用“望远镜”交换看看，还是得不到要领，但这些“沉默的大众”对这种“新玩意”是抱着容忍的态度的。至于绝大多数的国画家则是抱着嘲笑的态度。[22]

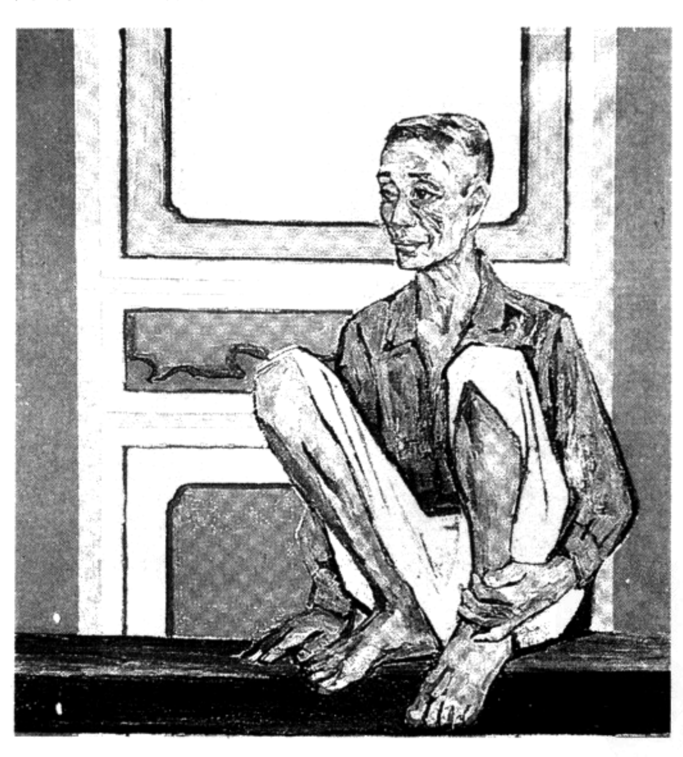
这些艺术家的作品使人论及他们时涉及“新即物主义”（吴昊）、“超现实主义”（夏阳、金藩、霍刚）、“表现主义”、“构成主义”（黄博镛）甚至 Automoticity 以及康定斯基（李元佳）、克莱（陈道明）、契里柯（欧阳文苑）这样一些概念和艺术家的名字，表明他们比“五月画会”走得更远，尽管评论家也注意到了他们的作品显露出来的“金石及甲骨文”（李元佳）、“敦煌壁画”（吴昊）、“民间艺术”（萧勤）等因素。

在不断的展览中，艺术家们也尽可能地给人们解释现代艺术的观念：

……欣赏现代绘画，仅是一个观念的问题，要了解现代绘画，则必定要建立一个新的观念。（霍刚）

画，创作就是艺术，创作的存在使作者自己满意就是最重要的意义，这是他们希望观众读者领会的，所使工具及技巧，因此也不“限”成例。（张隆延）

……

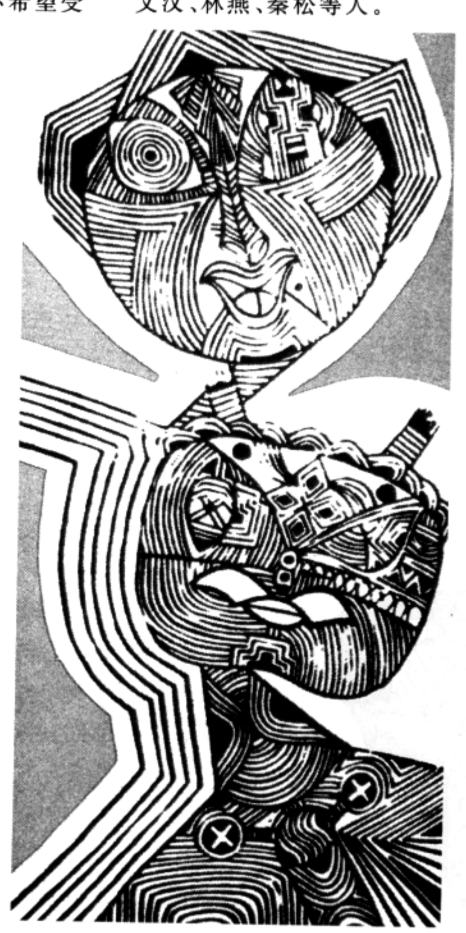


25-11　席德进　《庙前老人》　1976年　布上油画

50年代的台湾艺术家处在国民党的独裁与政治肃清的环境中，“东方画展”的成员们仍然成功地展出了他们的作品，并将欧洲一战之后的现代主义引入中国。直至1980

年，他们举办了15届35场展览，并在香港、菲律宾、澳洲、西班牙、意大利、西德、美国等地区和国家巡回。在艺术思想的宽度和广度上，在实验的风格领域上，“东方画会”比“五月画会”更能体现这个时期台湾艺术的开放性与国际性。的确，中国30年代末中断了与欧洲现代主义的联系，而“东方画会”成员们的种种努力已经构成了重新接续这个联系的一个重要环节，这比大陆80年代对欧洲现代主义的重新认识早20多年，这样的历史事实本身足以使“东方画展”成为中国20世纪艺术史中的重要部分。

60年代，激进的艺术家们显然不希望受到任何形式上的束缚，“东方画会”的成员很快各奔东西，寻求自己个人的艺术发展。萧勤去了西班牙，甚至成为西班牙公民，尽管他与意大利艺术家共同组建的PUNTO国际艺术运动将东方的“静观精神”作为主旨，1962年，PUNTO国际艺术运动作品还在台湾进行了展出，但他的艺术语境被认为已经彻底脱离了与中国的联系。李元佳、霍刚先后去了意大利，夏阳、萧明贤也先后前往巴黎。期间，“东方画会”与同样重要的团体“现代版画会”有数次联合展览，[23]并吸收了新的成员，例如李锡奇、席德进、朱为白、李文汉、林燕、秦松等人。



25-12 林燕 《母与女》
1980年 木刻

现代主义的处境

“现代艺术”作为一个概念在50年代后期的台湾形成普遍影响，在1957年、1959年以及1961年的巴西圣保罗国际双年展上，萧明贤、秦松、顾福生先后获得奖项，给台湾艺术家以极大的鼓舞。在“画会时代”（谢理法），1959年出现了成立“中国现代艺术中心”的动议，有17个艺术团体、145位艺术家呼应了这个动议，他们甚至已经出版了机关杂志《现代艺术》，决定正式成立这个推动现代艺术的组织。可是，在那些保守的官员和画家看来，现代艺术具有颠覆与革命的性质，同时、大规模地成立群众组织对于曾经深受其苦的国民党来说无异于一种影响社会稳定并容易生发事端的政治较量，作为官方美术机构，“中国美术协会”采用了政治调查和监控的手段。在成立大会的同时举办的联合展览中，“美协”官员梁又铭、梁中铭带领政校学生到场参观审视，在指出秦松的作品中有“反蒋”嫌疑并给予查封之后，这个组织便结束了它即将诞生的命运。

对现代艺术的讨伐也来自保守的知识界，出自思想保守和政治立场上的种种原因，台湾的部分知识分子也参与到艺术的政治化定性之中。当现代艺术被更为充分地给予公开化讨论的时候，徐复观——一位对传统文化进行无休止研究并得到蒋介石欣赏的知名学者——对现代艺术进行了指责。在关于现代艺术的争论中，徐复观的论述与大陆保守的知识分子和艺术官员看待现代艺术的逻辑方法非常一致，他在1961年8月3日发表在《华侨日报》上的《达达主义的时代信号》中写道：

> 不仅当前艺术文字中的超现实主义、抽象主义，是达达主义的扩大，即哲学中萨特们的存在主义，某些人的逻辑实证主义，在本质上，也是一种深刻的达达主义。达达的精神，才是西方文明必然出现的精神；因之，它便真的成为这一时代的精神的结晶。然则这一时代，究竟会走向什么地方去呢？[24]

徐复观对现代艺术似是而非的理解和描述表现出他对当代文化与思想的迟钝，在学术上，他是一个本质主义和必然论者，所以，他很容易将现代艺术引向一个现实的结论。既然国民党不需要现代艺术，既然现代艺术对社会具有草寇起义那样的破坏性，那么他认为现代主义事实上已经无路可走，除非“为共党世界开路”。

刘国松反驳了徐复观对现代艺术的理解和认识，他针对徐复观最后的政治推论说：

> 没有一种艺术不含有思想，或者含有某些意识的作用。思想的独占，意识的形成，是统治者的先决条件，共产党人是艺术方面的传统主义者。[25]

为了说明现代艺术的个人主义倾向与共产党的艺术服务于人民的要求是相抵触的，刘国松甚至引用了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中关于文艺是革命机器的一个组成部分的讲话，他极力将现代艺术与政党意识形态拉开距离，他指责徐复观毫无道德地给现代艺术“枉加红色的帽子”。在之后的辩论中，刘国松不断为抽象艺术进行辩护，而徐复观也引用里德关于超现实主义与共产主义联系起来的观点，说明现代艺术在政治上的危险性。他没有顾及里德所说的共产主义正好是对斯大林主义的反动。不过，尽管关于共产主义、斯大林主义、共产

党这样的概念需要作认真的区分，但是，徐复观的基本针对性显然是大陆的共产党。

论战涉及的具体艺术现象是超现实主义，双方还就潜意识等问题进行了辨析，然而，这正是《自由中国》主编雷震被捕事件的第二年，这对那些具有与共产党有联系的名声的人是不利的，政治恐怖让人完全失去安全感，何况批评来自学术界的重要人物。在文章最后的结尾里，刘国松提示了让所有深受政治专制和经历过政治恐怖的人都能理解的问题：

> 凡是有良心良知的人，都不容易守住自己的本位，学术的自律性不断地受到外力的干扰，使政治、权力意识，以一切方法、一切借口，浸透到文化意识的每一个角落，因而无不受到其歪曲腐蚀的作用，这真是文化思想所遭遇的空前苦难。[26]

事实上，刘国松和其他现代绘画的支持者真正担心的是他们的艺术和肉体是否有继续生存的可能。本质主义的辩论已经成为过去，关于达达、超现实、抽象的问题在不断的实践和整个世界艺术浪潮的影响下，自然获得化解。不可抹去的是，这场论战的主要问题涉及到现代艺术的基本可能性和艺术家的生存，这与大陆自 1949 年至 80 年代初的状况基本上是相似的。具有讽刺意义的是，台湾当局谴责艺术家们的行为，并将其与共产党或者国际共产主义运动联系起来。这是一个奇怪的现象，就正如大陆的艺术家一旦使用现代主义语言就会被视为反动一样，台湾的激进主义艺术家的行为却会被看成是共产党的颠覆行动。在这样的情况下，只有持自由态度的人士以及西方人帮助了他们。

徐、刘之间关于现代艺术的论战引发了更多人的参与，如居浩然的《徐复观的故事》（《文星》第 48 期）、虞君质的《抽象平议》（《台湾新生报》1961 年 10 月 18 日）、石秋昌的《早期的抽象画》等。这些文章从不同的角度讨论了现代艺术及其相关的问题，其中不乏私人攻击。之后有徐复观针对这些文章做出的答复，以及刘国松对现代艺术尤其是抽象艺术更深入的阐释。尽管没有统一的结论和观点，但是，正是在这样的讨论中，人们开始渐渐地对抽象艺术或者现代艺术有了更多的认识。尤其是在解决两岸国共双方在国际社会中进行较量暴露出的国民党国内政治与国际政治策略之间的矛盾时，国民党及时利用了现代艺术这个工具，使得现代艺术在事实上得到了官方的支持和默许。[27]

现代艺术家们继续他们的实验，他们甚至“委屈”自己，通过举办“现代画家具象画展”来回应那些认为从事现代绘画的人画不了写实画才用抽象画去哄骗人的观点，由此也引发了“写实绘画”与“抽象绘画”各自的特点以及相互关系的议论。

台湾学者萧琼瑞在他的《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》结论中的一句话的确可以用在这里：

> 以“五月”、“东方”所标榜的“东方的”或“中国的”艺术理念而论，基本上均是中国大陆画坛自清末民初以来思考、探索的重大课题，此一课题，随着国民政府的迁台，在台湾继续进行、发展，与台湾原有的“新美术运动”产生冲击、融混的现象，就 1950 年至 1970 年间，台湾现代绘画运动发展的本质观察，将其视为“中国美术现代化运动”的一个阶段，尤其是自“学习西法”一路出发的一个阶段性成就，应有其事实的根据。[28]

的确，正是“五月”与“东方”成员们的努

力，使作为整体意义上的中国艺术家保持了与欧美艺术运动的联系，当被称之为“后现代”的时代来临时，人们发现两岸的艺术家都已参与到了全球化时代的文化共同体之中。

60年代后期，尽管西方的“波普”、“欧普”、“硬边”、“观念”以及“地景”艺术都能够在台湾的艺术家的工作中看到，不过，他们的心态仍然是沉闷而压抑的，美国的自由主义观念通过艺术的方式进入台湾，而这个被国民党统治的省份又是那样的缺乏自由，现代艺术家及其支持现代艺术的文化机构受到打击甚至镇压(《文星》的被迫停刊是一个直接的例子)，这样的现实不仅说明了现代艺术家从事艺术实验的艰难，也更提示出一个严重的问题：艺术家对艺术语言的探索的出发点和依据究竟何在？台湾的政治与文化生态真的就与产生前述艺术运动的欧洲或者美国一样吗？与当时大陆单一的政治意识形态情况不同的是，台湾在经济上的发展和它与美国等西方国家保持的关系使得台湾当局无法对西方文化与观念完全拒绝，在很多时候，当局也需要西方意识形态的支持，以便对抗大陆的共产党；同时，艺术的自由主义所体现出来的“叛逆”和“革命性”又被认为对政权具有颠覆性。内在的革命性与外在的压制形成尖锐的内心冲突，1966年，台湾师大美术系毕业生黄华成在他主编的《剧场》里发表了达达式的宣言：

> 不可悲壮，或，装悲壮。
> 反对抽象具象二分法，抛弃之。
> 介入每一行业，替他们做改革计划。
> 反对玄学。
> 享受生活上各种腐朽，研究它。
> 根本反对绘画与雕塑，理由从略。
> 如果艺术妨害我们的生活，放弃它。
> ……

这年他举办的“大台北画派1966年秋展”成为一次让观众错愕的夹叙夹议的达达展览。

60年代的潮流以引导设计从纯艺术分离出来的“黑白展”(师大美术系)、“UP展”(国立台湾艺专美工科)、“图图画展”(文化大学美术系)、“画外画展”(台湾师大美术系)为标志，直至1970年的“七零超级大展”为这个时期的潮流给予总结。

艺术家们在政治集权和经济以及意识形态上的自由主义的复杂空气中工作，所以，台湾的现代艺术家既没有权威的更为明智的支持，也没有合法化的意识形态及其权力集团的认可，他们只有把眼光投向国外，这也解释了在60年代期间为什么不少艺术家要去欧洲或者美国等西方国家发展他们的艺术的原因。但无论如何，60年代形成的初步多元化的局面为70年代的艺术奠定了基础。

按照人类“没有不散的筵席”的看法，任何运动与团体肯定会有结束的时候。不过，在对五六十年代的艺术状况的影响中，制度本身的特殊性仍然是一个重要的原因。国民党在指责大陆的“极权主义”的同时，也恐惧真正意义上的自由，这才有现代绘画在艰难的环境中的发展状况。可是，在一个一党专政的制度里进行艺术的实验会有怎样的自由限度呢？事实上，画家对艺术的追求本身就是对自由的追求的一种表现形式，从这个意义上讲，“五月画会”、“东方画会”、“现代版画会”的艺术家们对艺术创作自由的追求同样是政治领域里对民主与自由的呼吁的和声，现代绘画的产生和发展事实上也呼应着整个社会与政治的变化。对于国民党来说，1971年是一个悲剧性的年份，以“中

华民国”为名义的联合国代表资格被“中华人民共和国”所取代，中华民国退出联合国，国民政府在国际社会领域失去了合法性。1972年，尼克松访问大陆，双方以《上海公报》这一文件来证明只有中华人民共和国代表着中国，而台湾只是中国的一个部分。直至1979年，中华人民共和国与美国之间建立正式的外交关系，台湾结束了与美国之间官方关系的历史。不少西方国家陆续与台湾当局断交，各种国际性的活动迅速减少，曾经参加过的国际性展览例如“巴西圣保罗国际双年展”、“巴黎国际青年展”以及其他一些国际性的展览不再向台湾发出邀请，在艺术风格和思想倾向与欧美现代艺术运动非常接近的台湾现代艺术失去了大量参与国际展览的机会，现代艺术家遭遇严重打击。国民党政府与美国原来的官方宴席结束了，“五月画会”和“东方画会”在1971年和1972年相继解散并逐渐停止活动显然与这个背景有关。

70年代的艺术

严重的国际形势——其中也包括1971年4月发生的“钓鱼台运动”——以及台湾在未来的命运成为台湾知识分子、年轻人以及大多数关心台湾命运的民众关心的问题，文学领域里出现的“乡土意识”在艺术领域也弥漫开来，我们是谁？台湾是什么？我们将向何处去？文学艺术家以及更多的知识分子再次回首台湾的历史与过去，关注他们身边的现实状况，这样，不直接反映社会生活、仅仅表现个人灵魂微妙变化的现代艺术作为运动开始沉寂，至少，以运动和社团方式来推动现代艺术的理由已经不复存在。这个时候，台湾的艺术家明显看到了自己所处的社会状况仍然与欧美有巨大的不同。美国画家怀斯的伤感开始感染不少画家，不过，台湾画家笔下的内容是那些他们更为熟悉的乡村：景象败落，情绪忧郁。这个被称之为“乡土文化运动”的现象被那些具有批判意识的知识分子看成是对过去追随西方现代主义的反省。

艺术领域最早的“本土意识”可以在1966年从国外回到台湾的席德进（1923—1981）的思想和艺术中找到。席德进早年迷恋抽象绘画（1958—1962），之后他离开台湾到国外游历。当他回到台湾之后，他告诉同人：

> 台湾的一切，在这几年内迅速地在变化，古老而美好的庙宇被拆掉而重建，雕刻得极好的神像被重修。美丽的郊区置满了毫无美感的公寓和水泥楼房……所以我赶快把那些即将消失的一座古老的农家院落画下来，因为第二天，它就被推拽机除掉了。[29]

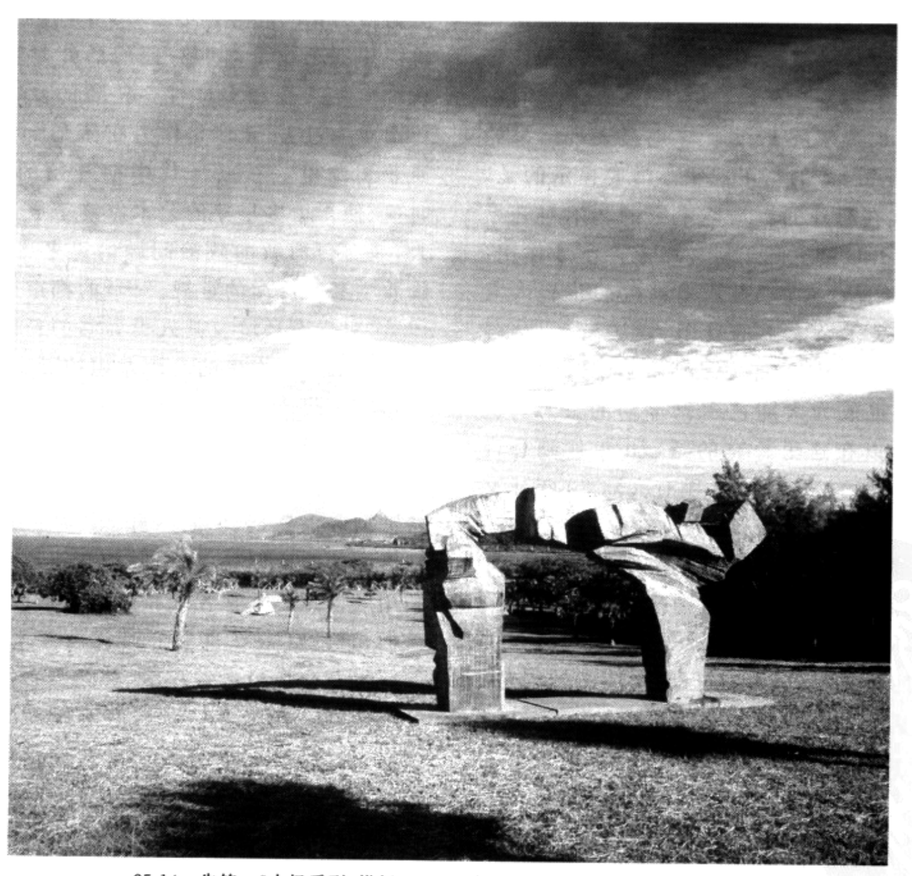
这样的态度表明了艺术家复杂的内心矛盾，他清楚现代艺术的精神，可是他对时间之于物质世界的摧毁感到惋惜。沿着这样的情绪路线，自然是素人的艺术（如吴李玉哥）、民间的艺术（如洪通）以及表现汗水的艺术（如洪瑞麟）被关注：朴实、无修饰、不存在技术上的油腔滑调，如此等等。当人们再次看到石川钦一郎、倪蒋怀等日据时期的画家被重新介绍时，很容易理解这是痛苦与矛盾中必要的思想反省与灵魂休息。这样的精神和情绪很难说是一种知识上的更新，1975年，师大美术系毕业的卓有瑞展出的15幅超级写实的香蕉，也被牵涉进了南台湾农村的象征或者女性主义的陈述，这显然是一种失去目标的慌乱心理的结果，因为对一位师大学生来说，从画册、图书以及其他任何媒体上了解到的一种语言方式都是可以给予尝试的，事情可能仅此而已。

作为一个凭借内心需要的自然性而从事艺术的雕塑家，朱铭被评论家主观但不无道理地拉进“乡土运动”中。但是，这位艺术家的艺术却又与那些写实、素人、民间的方法那样的不同。朱铭（1938—　）虽然出生在一个农民之家，并且在年轻的时候做过民间艺术木刻家李金川的学徒，但是他没有简单地发展到成为一个新的民间艺术家的地步。1968年，他进入杨英风——他是“现代艺术中心”的召集人——的工作室，在这里，练习太极拳的经历成为他以后艺术灵感的源泉。1976年，在国家历史博物馆举办的首次个人展中，他的《太极》引起强烈反响。他使用斧头或凿子先把木头劈成他希望的形状，没有修饰，然后用青铜浇铸。这样的方式让人感到很自然，这种自然性很容易被理解为“乡土运动”的成分，这似乎也是回到乡土的一种态度。的确，没有雕琢的效果和充满活力的造型改变了人们对雕塑的看法。在以后的实验中，朱铭保持了他内心的自然状态，这很重要，“我认为变化自然而然就来了”，艺术家的这个态度多少有些接近素人。当他继续说“你必须注意事物的法则。用一颗开放的心去对待生活。当心纯净时，思想就清晰，就开始看到你自己的本性”的时候，我们又觉得朱铭也回应了那些用抽象表现主义的语汇来表现中国传统精神的实验画家，回应了萧勤等人早年提出的“静观”态度。在以后80年代的工作中，朱铭保持了他内心的自然性和纯洁性，这又是作为传统艺术家的基本的态度——尽管他以后使用了各种材料与工具。



25-13　何怀硕　《独立苍茫》　1980年　水墨　26×26cm

水墨绘画的变化仍然是不能够作单一归纳的。60年代的抽象画问题就发生在这个领域，由于工具材料和历史传统背景，水墨仍然吸引了很多画家深入其中进行实验。1968年，“中国水墨画学会”成立，郑善禧、何怀硕、楚戈、黄朝湖、罗青等人是其成员，这样的团体自然起着推动抽象水墨的运动。渐渐地，不少画家的作品呈现出了各自不同的新面貌。陈其宽（1921— ）曾以书法为依据来适应抽象绘画的趋势，以后又对装饰性入迷；江兆申（1925— ）在他的山水里保持了对传统趣味的眷恋，不过在他的笔墨中我们很容易看到“东洋”的痕迹；李奇茂（1931— ）充分利用水与墨的特性，即便在勾画行动中的人物，他也尽可能避免线的干扰；楚戈（1931— ）完全理解抽象的意义，他的个人趣味却有着文人的气质；郑善禧（1932— ）在70年代的作品具有简朴的特质；何怀硕（1941— ）在70年代的风景水墨显然受惠于写生的传统，在风格和表现上显露出对抽象的宏大叙事没有兴趣；罗青（1948— ）在传统趣味的细节处理上陡然增加了一些属于超现实主义的内容，所以他的作品让观众最初具有的亲近感常常被消解。以后，余承尧（1898—1998）的风格化的山水通过不厌其烦的短笔触来完成，构图与氛围保留了传统山水的意境，可是这位军人出身的画家却是用接近素描的方法来完成的。



25-14 朱铭 《太极系列：拱门》 1986年 青铜雕塑 245×425×130cm

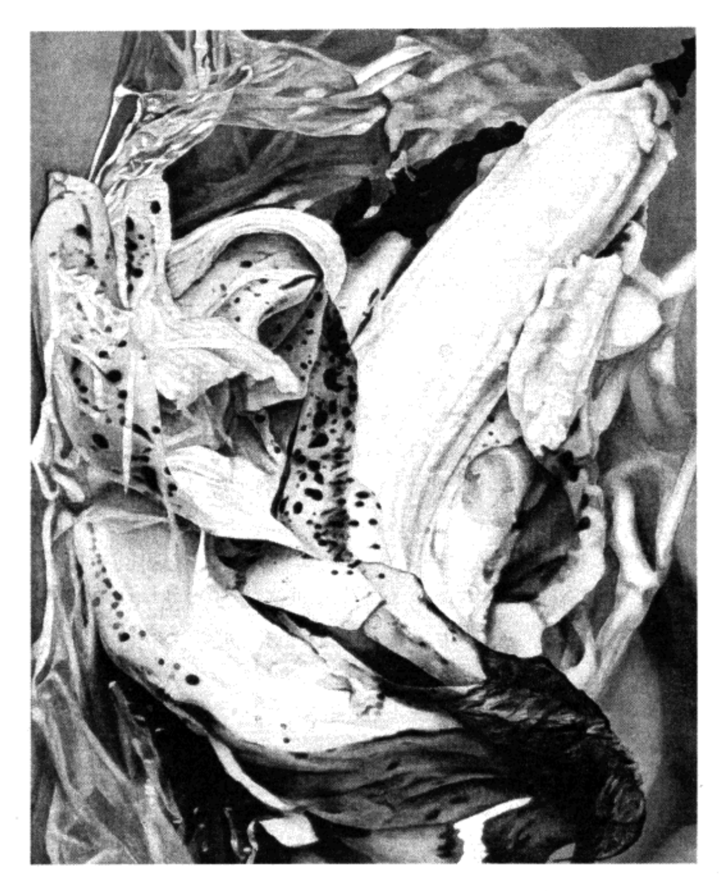
台湾——包括大陆——的批评家似乎从来就对国际的主体性看得十分清楚，他们不断在探索本土的主体性上消耗精力。1978年11月号的《雄狮美术》出现了一个"华裔艺术家特辑"，编辑希望通过对在海外华人艺术家——赵无极、周文中、贝聿铭——的介绍，更深入地反省文化主体为何的问题，编辑提醒人们"不要徒然用他们在异国的声名来满足自淫，以为因此就证明了'中国文化的伟大'"。看来，如何将早年离开的台湾艺术家的工作放进台湾的艺术史中已经成为问题，人们会问，他们对于离开后的台湾艺术究竟有什么作用？对在美国的艺术家，例如陈景容、谢孝德、夏阳的艺术的评价，面临着同样的尴尬，在极度的照相式的图景里，究竟有什么异于普通照片更为特殊的情绪，并且与台湾发生关系？直到若干年后，批评家们也没有认识清楚从19世纪末明显表现出来的"全球化"趋势的真正现实。需要提示的是，70年代在海外的台湾艺术家的艺术对开始改革和开放的大陆年轻艺术家产生了作用，那些刚刚从"文革"噩梦中逃脱的年轻人对发表在美术杂志上的夏阳、姚庆章、司徒强的绘画印象至深，即便是廖修平(1936—)的版画也成为大陆艺术家早期的灵感。我们也可以在这里补充的是，70年代到香港工作的刘国松的抽象水墨对大陆80年代文化批判性的水墨画以及之后语言实验的抽象水墨也具有持久的影响和启发作用。历史的无形力量似乎有意选择了一个年代的最后一个月作为转折，1979年12月的"高雄美丽岛事件"开始了台湾新的政治局面，所有的可能性从此生发出来并在80年代——兑现。这一年，旅美的台湾艺术家谢德庆开始了他"自囚一年"的行为计划。

1983年，台北市立美术馆建立，较早的艺术现象透露出来的后现代特征逐渐凸现。事实上，对于台湾艺术家来说，80年代彻底改变了过去那种缺乏自由、简单思考中西问题的惯性，1987年的政治解严使专制制度在台湾成为历史，经济与政治制度构成了崭新的社会结构。当东洋画问题(针对日本)、正宗国画问题(针对大陆传统国画)、西画问题(针对保守的现实)、现代艺术问题(针对东方和西方的关系)成为过去的时候，台湾的艺术家会有怎样的视角来表现他看到、听到、闻到以及任何感觉到和思考到的内容？

在政府兴建文化艺术工程——美术馆、博物馆等——的同时，市场与商业力量通过画廊和其他方式对艺术的介入，加强了台湾更为市场化的趋势。尽管80年代出现的艺术团体不乏数量，但是，他们的针对性显然表现出复杂性和多样性。狭隘的乡土温情再次成为过去，至多是作为商品充斥在各个商业画廊里——70年代中期开始的"画廊时代"使得很多早年的艺术家终于成为有钱人，而对台湾新的政治问题的思考、对过度物质主义的泛滥的审视、对新的都市生活的体验、对生态环境及其人类面临的新问题的关注直至以后发生的台湾意识的寻求，成为更年轻一代艺术家的工作。无论如何，关于宇宙的宏观叙事，涉及西方与东方、乡土与现代的二元论以及本质主义的哲学立场开始被彻底消解，艺术家不再坚持让人进入思维怪圈的非此即彼，他们开始真正地体验和利用老一辈艺术家曾经希望的生活与世界，他们相信，自主与自立的时代已经来临，他们获得了全方位思考政治、社会与台湾未来的可能性。无论人们对这些判断有怎样的出入，总之，他们获得了民主社会制度给予的自由——尽管绝对的自由对于每个艺术家来说也是新的问题的开始，这就给台湾艺术的任何可能性提供了无限的空间。



25-15 “美丽岛”事件中，游行指挥者施明德(右二)、姚嘉文等人进入新兴分局协调



25-16 董有瑞 《香蕉连作之六》 1974—1975年 油画、麻布 162.5×132cm

注释

1　1945年9月1日，中华民国政府在重庆成立“台湾省行政长官署”，陈仪为行政长官。10月17日，国军第七十军开赴台湾。受降仪式于25日举行。陈仪在受降仪式中讲道：“现在台湾虽然已光复，我们应该感谢历来为光复台湾而牺牲的革命先烈及此抗战的将士……”

2　在1945年8月到1949年之间，台湾的艺术有过一段有成效的重建时期，战后在台湾籍画家（例如陈承藩、庄索、郭柏川）的回归、大陆画家（刘海粟、周碧初、王麦杆、戴英浪、章西崖、汪刃锋等）的访台以及日本滞留画家（立石铁臣）的努力下，使台湾艺术充满活力。1947年的“二・二八”事件成为一个转折点，直至国民党于1949年彻底迁台，台湾艺术的短暂繁荣随着日本画家的被驱赶、大陆艺术家的纷纷离去和独裁统治的加强而宣告结束。

3　杨三郎：《回首话省展》，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版，第135页。

4　这几位画家是大陆版画家黄荣灿在台北汉口街成立的“美术研究班”的师资成员。“美术研究班”原属政工系统的一个组织，黄荣灿受刘狮推荐担任总干事，当时，黄荣灿是师范艺术系（现国立台湾师大美术系）的教师，他邀请了有新的艺术倾向的朱德群、林圣扬、赵春翔授课。1952年，因政工系统内部派系政治斗争之故，黄荣灿以涉及匪谍案被枪杀。

5　郭东荣：《廖继春与五月画展》，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版，第59页。

6　转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版，第249页。

7　余光中：《伟大的前夕》，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版，第264页。

8　转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版，第153页。

9　同上书，第154页。

10　同上书，第155页。

11　同上书，第157页。

12　尽管他们的观点实在缺乏对台湾艺术历史和社会历史的知识，可是，到了1960年第十五届省展的时候，展览组织真的将国画部分为两个部：一部是传统意义上的中国画，一部几乎就是日本绘画或者接近“东洋画”的作品。

13　原载《笔汇月刊・革新号》第1卷第6期（1959年10月20日）。转引自林惺岳：《台湾美术风云四十年》，台北：自立晚报1993年版，参照萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司1991年版。

14　转引自林惺岳：《台湾美术风云四十年》，台北：自立晚报1993版，第101页。

15　转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司

1991 年版，第 265—266 页。

16 刘国松：《无画处皆成妙境——写在“五月美展”前夕》，原载《文星》第 68 期，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 267 页。

17 余光中：《五月画展》，原载《文星》第 44 期，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 273 页。

18 转引自《1945—1995 台湾现代美术生态》，台北市立美术馆 1995 年版，第 31 页。

19 何春寰、钟玉磐：《谢理法 VS 夏阳——从李仲生谈起》，原载《雄狮美术》1990 年 1 月号，转引自《1945—1995 台湾现代美术生态》，台北：台北市立美术馆 1995 年版，第 26 页。

20 李仲生对学生组建社团的行动不予支持的原因，很可能是由于他对政治压迫的严酷性的认识。他对现代艺术在台湾生存与发展充满担心与忧虑。他甚至因为政治上的压力而不敢继续按照自己的想法作画。

21 转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 298—299 页。

22 楚戈：《二十年来之中国绘画》，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 120 页。

23 “现代版画会”成立于 1959 年，该会成员以抽象的造型彻底消除了具有反共性质的战斗性版画的风格主导，成员有杨英风、秦松、李锡奇、陈庭诗、江汉东、施骅、朱为白等人。

24 转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 316 页。

25 刘国松：《为什么把现代艺术划给敌人?》，转引自萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 318 页。

26 转引自林惺岳：《台湾美术风云四十年》，台北：自立晚报 1993 年版，第 111 页。

27 1961 年，刘国松在《文星》第 48 期上发表了《现代艺术与匪俄的文艺理论》。他在文章里介绍分析了在苏联和共产党阵营的国家对艺术自由的压制。1963 年，刘国松改写了这篇文章，增加了“谨防共匪艺术统战”部分。他在文中引用了 1959 年台湾参加“圣保罗双年展”的内幕文件。这些文件表明了国民党与共产党在国际社会进行文化斗争的过程中，国民党通过现代艺术争取到了参加展览的资格。在“台湾驻巴西大使”李迪俊的电文里有这样的陈述：

查巴西一般人士认为艺术无国界，亦与政治问题无关，如我国徒凭政治理由反对匪共插足本届或下届之艺展，颇难生效，以此我方对于展品品质之提高充实，不能不多致力……迅速征求国画、油画、木刻之“极端新派”作品（例如《中华画报》第 116 期所刊之《海军青年联合画展之出品颇合艺展脾胃》）。（1 月 31 日电文）

倾见《中外画报》第 29 期，胡奇中油画四幅，作风极合。（2 月 17 日电文）

28 萧琼瑞：《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》，台北：东大图书股份有限公司 1991 年版，第 415 页。

29 转引自《1945—1995 台湾现代美术生态》，台北：台北市立美术馆 1995 年版，第 147—148 页。

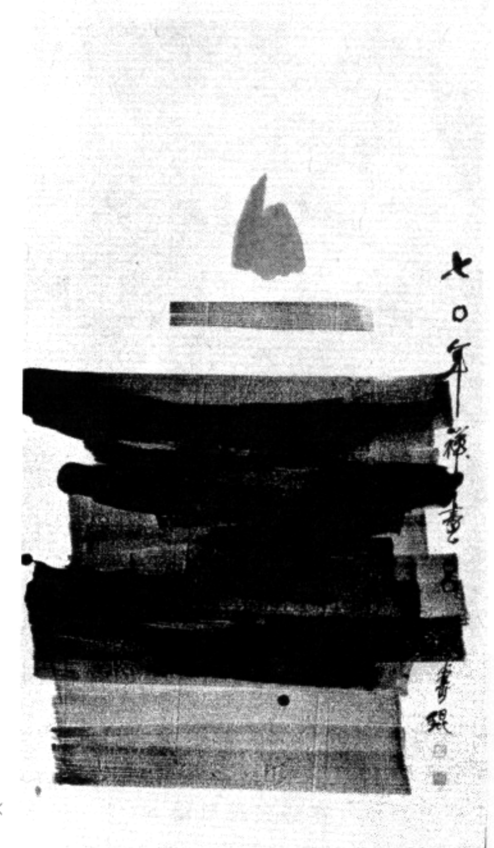
26

香港的现代艺术

直至1949年，香港艺术仍然以大陆艺术家形成的不同倾向为基本背景：以辛亥革命后从大陆去香港的“遗老”开始，通过黄般若组织的广东国画研究会香港分会（1926）为接续，经过不少坚守传统艺术的画家的努力而形成的传统书画；广东岭南画派画家活动的延伸；主要是由左翼版画家构成的政治性艺术。这三个不同倾向的艺术的成员几乎都来自大陆，从1911年到1949年，香港本地艺术家处在分散和极具个人性的状态中。尽管西方人在1925年成立了香港美术会，但是，只有很少的香港艺术家——陈福善是一个幸运者——能够被邀请参加进去。当然，这个期间，在民间力量和艺术家们的努力下，也陆续有了艺术学校的建立，美术团体的产生以及逐渐频繁的艺术展览。可是，从1937年的抗日战争开始，作为殖民地的香港开始失去了社会生活的稳定性，最初，人们还将这个自由港视为避难所，但是很快，香港沦陷（1941）；1945年，抗日战争的结束没有导致香港的恢复，因为国共两党之间发生的内战同样使香港成为很多人躲避战乱的地方。直至国民党彻底失败迁徙台湾，同情共产党并积极为共产党工作的画家又回到大陆，香港再次恢复了稳定。

作为殖民地城市的香港，通常被认为没有自己的个性，人们因不同的目的短暂来往于这个城市，以致对她的文化归属和形象不会有任何关心。1949年之后，在政治上激进的左翼艺术家们几乎都回到了大陆，西画画家人数很少难以形成整体势力，在很长的一个时间里，前述坚持传统书画的画家与岭南画派的画家之间渐渐相互交融，画家之间的温和共存构成了香港艺术的基本状况，像早期广东发生的“新国画”争论时期出现的壁垒森严的形势已不复存在。在政治观点上，黄君璧、溥心畬、赵少昂、杨善深与黄般若乃至丁衍庸这样一些画家没有什么根本的不同，他们共同举办展览，而保持各自的艺术风格与手法，他们都不希望艺术成为表现现实的工具。大多数国画家保留了传统

的趣味，却也很难表现出让人感到新颖的结果，在很大程度上讲，国画家们仅仅停留在延续国画后面的文明的态度，但这不意味着国画本身表现出了她所象征的文明的生气。尽管赵少昂和杨善深声名不菲，但是，要在这两位画家的作品看到具有刺激性的新因素仍然是困难的。赵少昂（1905—1998）受他的老师高剑父的影响，笔墨与色彩不过是不深不浅的熟练技法表现。杨善深（1913—2004）的绘画同样表现出脱离传统后的尴尬，尽管他曾在东京学习，并在新加坡与徐悲鸿共同作画（1940），也不能说明他的艺术具有太多的启发性。丁衍庸于 1949 年定居香港，他早年的经历已经将他的艺术放入了不可忽视的历史情景之中，之后，他将对马蒂斯的钟爱自由地放大，结果，他的作品显示出让人联想到朱耷这类古人的奇怪的风格。不过，50 年代出现的众多画会表明，在香港的画家仍然认为这是一个可以自由发挥艺术才能的地方。



26-1 吕寿琨 《禅画》 1970 年 纸本水墨设色 180 × 97cm 香港美术馆藏

所有的影响像风一样吹过，多多少少也留下一些痕迹，这样的情况可以在画家的作品中看到。不过，50 年代香港艺术的活力来自西方现代主义的影响。1956 年，介绍现代主义的杂志《文艺新潮》创刊；之后，有吕寿琨、邝耀鼎、白连参加的“香港艺术家协

会”会员联展，这个团体在宗旨和展览方面已经明显表现出现代主义的倾向，在他们的展览中就有美国和英国画家的现代作品参加。1957年，从大陆去香港的艺术家例如丁衍庸、陈士文以经过西方艺术洗礼后的态度接纳了更为抽象的艺术家，这两位创办新亚书院艺术系的画家邀请了赵无极、王己千讲授艺术，尽管赵、王在讲授中没有宣扬现代主义，但是他们本身的艺术表现对香港艺术家具有实际的影响。尤其是在次年的春天，赵无极在新亚书院进行了《世界艺术之现状及其趋势》的讲座，他同时还举办了自己抽象作品的展览，引发了香港艺术家的极大兴趣。1958年，现代文学美术协会成立，会长王无邪，成员有叶维廉、昆南、卢因、李英豪、潘超士、韩志勋、张义、文楼、尤绍曾、郭文基、金嘉伦和林镇辉。他们出版自己的刊物《新思潮》(1959)、《好望角》(1963)，以表达自己的艺术思想和推动香港现代主义运动。他们于1960年、1962年、1964年举办的“香港国际绘画沙龙”成为香港现代艺术家自觉探索现代艺术的标志之一。



26-2 王无邪 《江行十四》 1987年 纸本水墨设色 92×68cm

1964年，这些美术家和他们的一些朋友成立了“中元画会”，成员们以三集画廊为聚会场所，并举办展览。在形式与风格上，画家与雕塑家提供的展览作品与同时期的西方美术接近，他们——王无邪除外——使用了丝印、塑胶彩以及喷笔等材料工具，充分实验各种表现手段，表明了香港艺术家参与国际现代主义的雄心，同时，他们在对传统文化的回顾中也试图表现出香港艺术家本身的特征，他们希望“独立于世界艺术潮流之外，而不与世界潮流相背，他们的道路是香港艺术的道路”[1]。

作为自由港，香港接受来自任何国家和地区的信息和影响。与发生在台湾的现代

主义相似，纽约的抽象表现主义逐渐对香港的画家产生影响；同样，与台湾的现代画家的反应相似，香港画家也将抽象绘画看成是与自己的传统有关联的艺术，这样，在已经发生变异的国画的基础上，仅仅是调整一下观念，就为国画注入了活力。之前，大多数画家对闹哄哄的左翼画家回到大陆也许感到欣慰，可是，仅仅在传统的书画或者勉强的岭南画派式的新国画领域似乎难以找到生机，抽象表现主义的绘画满足了香港画家的好奇心和自尊心，他们非常乐意用自己的材料去实验新的绘画。进入60年代之后，香港艺术家开始了他们自己的现代主义。

的确，1960年的首届香港国际沙龙绘画展开启了香港现代主义绘画的合法化的演出，香港画家吴璞辉和吕寿琨展出的抽象绘画，明显受到了波洛克、克莱因、泼彩派和赵无极的强烈影响。在首届展览会的"序言"里，吕寿琨写道：

> 这是我们的开始——第一届香港国际绘画沙龙——一个等待期望已久的艺术讯息，在东方国际自由港口，向大家作正式的具体公布，公布了东方和西方每一角落文化艺术，经过了结集、交流与汇合，经过了同化、变动与滋长，在此一时代中公然混交，产生了自发自觉、独创自成的绘画艺术。[2]

吕寿琨

吕寿琨（1919—1975）的重要性在于他是第一个受到国际关注的香港画家，同时，就传统材料的实验来说，他是最早走向抽象实验的水墨画家之一。1948年，吕寿琨从广州到了香港。幼时父亲经营的书画店对吕寿琨有潜移默化的影响，不过，他对古人的临摹是混乱的，题材包括山水、花鸟、鱼虫，而手法却兼工笔和写意。这样的教养不符合传统，却为吕寿琨未来的革命留下了足够的可能性。出于生活的需要，吕寿琨先在香港油麻地小轮公司任职，他只能利用业余时间作画。1954年，吕寿琨举办了他的第一次个人展览，他使用了自由的皴擦，并且关注光的表现，他显然对通过临摹来认识自然山水的方法表示怀疑。香港能够见到不少英国的绘画复制品，吕寿琨一定对泰纳的风景画非常兴趣，因为在他的早期作品里能够看到泰纳朦胧趣味的感染。尽管如此，他迅速地越过对英国绘画的入迷，在50年代末期，吕寿琨已经使用了大胆的笔墨，他在自由和粗大的笔墨中勾勒物象，可是，构图本身已经接近抽象。就在1960年，吕寿琨干脆使用"抽象"这个概念，为他的实际上也是抽象的水墨画命名。对看上去如此大胆的表现，吕寿琨本人认为非常自然，尽管他对西方艺术有认真的研究，他甚至还与自己的画友李锡彭共同翻译了里德的《艺术的意义》，可是他仍然觉得在传统的笔墨表现中就能够看到这样的精神。在他的许多接近抽象的水墨画中，他保持来自自然的符号点染，却也不在乎这样的点染是否能够让人看得出所画的物象。1962年，吕寿琨举办了他的第二次个人展览，那些抽象的水墨画给画家带来了极大的影响与声誉。这个时期的大陆画家正在进行国画的社会主义现实主义的改造，抽象的水墨画不仅没有任何可能性，也不可能得到那些传统主义老画家的认同；直至80年代后期，人们才开始看到大陆画家对传统材料的无所顾忌的使用。就此而言，吕寿琨是最早的实验水墨画家，正是因为他的这个实验，构成了中国传统绘画在国际社会中最早被认识的内在可能性。1954年，他参加香港美术会，以后他又与李研山和赵少昂共同建立了中国美术会，再后

又和丁衍庸、李锡彭、李研山、黄般若、杨善深和赵少昂等人成立了"七人画会"。1966年，他终于脱离公司，成为香港大学建筑系讲师，同时主持香港中文大学校外进修部水墨画课程。他的教学是富于成效的，1968年，他的学生成立了"元道美术协会"；两年后，他另外的学生又组织了"一画会"，所有的人都知道，这些都是吕寿琨影响的结果。

作为一个对绘画充分热爱的画家，吕寿琨在进行水墨实验的同时，也不断通过传统笔墨的研习来领会中国传统材料的特殊性与魅力，可是，这样的结果使得画家本人对抽象的笔墨的掌握显得更为自信，他在传统与现代艺术之间来来回回，目的是对艺术本身进行更为持久的全面的理解，他在接受古人趣味的同时，也对弗朗兹·克莱因的表现充满兴趣。在使用排笔来进行抽象实验的过程中，吕寿琨既没有台湾和大陆画家所承担的政治负担，也没有来自传统主义者猛烈攻击的压力，这样，吕寿琨就在对传统趣味、书法艺术以及禅宗思想的理解中完成了水墨画的革命。吕寿琨的试验很及时地得到了其他革命者的认同。刘国松在1963年写道：

> 见到他的画的人，有的说已失却传统性，也有的说最富传统性，这只是站在两个不同的立场的两种人不同的说法，实没有争论的必要，但有一件事是不可否认的，那就是国画迈向抽象的过程，在吕寿琨的作品中由于中西画艺的交流而加速完成。吕先生是个道道地地从古画轴中发展出来的画家，他没有学过西洋画，更没有学过抽象画，但是他却成了一位真正的抽象画家。[3]

王无邪

参与吕寿琨在香港中文大学校外进修部水墨画课程班教学的王无邪（1936—　）最初是吕寿琨的学生（1958）。他生于广东东莞，中小学的英文教育是到了香港之后才开始的。他热爱文学诗歌，所以他于19岁时与朋友合作编辑先锋派诗歌杂志《诗朵》，22岁已经是现代文学艺术联合会创建人之一。1957年，王无邪加入香港美术会，作品开始进入香港美术会年展。他跟随吕寿琨学习国画的经历对他非常重要，就在1958年，他已经开始通过与张义、文楼、韩志勋等人创立现代文学美术会而加强了社会性活动的参与。虽然他于1960年成为第一届香港国际画家沙龙的组织者之一，但是美国艺术对他的吸引力使他于1961年毅然去了美国。在俄亥俄州哥伦布艺术学院和马利兰州马利兰学院，王无邪接受了抽象表现主义和现代设计的学习。1966年，他回到香港从事的是设计教学，他在市政局博物美术馆有过一段负责现代美术与展出事务的经历，1974年，他在香港理工学院的任职仍然是设计系的讲师。

作为一个画家，王无邪早年有写生的经历；作为一个诗歌爱好者，他敏感到了西方语言与东方精神之间的差异，并回首研究宋人山水，尤其是董源和巨然的趣味；作为一个中国人，他理解倪云林超然的精神世界。当这些要素与西方的抽象主义以及现代设计思想发生联系的时候，他觉得在水墨领域里的扩展有极大的空间。设计的思想为王无邪提供了满足宏大自然叙事的合理框架。北宋时期的山水画在构图上填满了空间，而自然物貌本身的宏大壮观不会因为散点透视而有无限的展现，可是，设计与构成的美学为王无邪提供了将自然的无限性进行有效表现的基础，在一定程度上讲，王无邪的抽象画是宋人山水在设计思想的晶体下的重新呈现，以至让人们能够看到自然精神的

另一种物理情形：空间宏大无边、自然继续表现出复杂性并受到一种无形的理性的控制。这样的审美心理居然凸现出了古人的态度，而画面又如此恰切的与今天保持了沟通，这使得王无邪的实验水墨成为一个标志。在一个合理的自由的构图中，王无邪可以自由地使用他的笔法——应该是研究范宽、董源和巨然的结果——和墨色，他不会受到来自笔墨是否有依据这类指控的困扰。吕寿琨的作品接近于禅意的表达，他在构图中表现出对物理世界的减法；王无邪却在自己的构图里装入了文明的叙述，他不担心自己在更为复杂的图像世界里能够获得单一的概念，而这样的结果得益于设计的态度。有时，他放大了自然物——例如青瓷古玉——局部的图像或肌理，甚至顺势就借用了自然物本身的物理图形，人们在日常生活中难以关注到的自然的奇妙被画家重新放大并加以设计呈现，在有自然变化的水墨材料的处理下，获得了新的自然奇观。王无邪在水墨领域的实验早于大陆 80 年代后期的许多水墨画家。

王无邪的作品提供了阐释的多种可能性，人们同样可以站在一个并不困难的立场上对之进行评价。可是，在 70 年代的香港，有谁能够充满绝对的信心对这种解构了传统绘画但又保留了传统精神内涵的绘画给予肯定？事实上，吕寿琨、王无邪显然是 20 世纪全球化时代接受西方文明冲击的过程中取得成绩的最早艺术家。人们渐渐会看到，支持这些实验水墨画家的力量不是来自权威的肯定，而是全球化时代文明交融的事实所唤起的对艺术的重新思考。任何希望维护一种文明形态的生命力或活力的人必须承认：灵魂的交融是以脱离物理形态为代价的。这样，70 年代的香港与台湾就成为中国率先迎接西方文明的挑战并卓有成效的地区。虽然艺术家本人有过长时间的困惑，他担心究竟有谁能够接纳他作为某一文明结构中的一员，是西方人，抑或是中国人？事实上，接纳王无邪并不依赖于以西方或中国的概念来界定的集团标准，而是全球化时代的文化共同体。王无邪在用油画表现山水时总是将其尽可能东方化；而当他用水墨材料时，又尽可能加入西方艺术的特质，这表明，王无邪根本不愿意让自己的艺术成为西方或者传统的附庸，他就是想画出自己独特风格的画来。王无邪在设计方面的教学与成果也影响了像靳埭强这样的学生，并对香港的设计产生了持久的影响。

艺术与艺术家

1968 年，“元道画会”成立，从这个团体的名称可以看出，成员们信赖传统哲学和艺术思想。“元道画会”的成员大多数是吕寿琨在香港中文大学校外进修部水墨画课程班的学生，他们显然接受了老师的教诲，通过对水墨本身的实验来回应西方现代主义的挑战。他们的实验没有受到任何来自政治方面的压力，他们分别在 1968 年、1970 年和 1972 年举办了自己的水墨展览，同时也通过举办“每月艺坛”引介新的艺术观念，在香港产生极大的影响。参与“元道画会”的画家有谭志成、章家慧、周绿云、翁德备、谭端、吴耀忠、汪弘辉、李维安、邓锡荣、潘以兆与何重华，在第二次展览时，又有徐子雄的加入。其中，周绿云的艺术被认为具有特殊的风格。周绿云（1924—　）生于上海，1949 年，她移居香港，师从赵少昂，到了 60 年代末，她受吕寿琨的影响，任意使用笔墨，构图呈现的抽象特征来自古人思想的启发。她那些经常出现书法笔法而又自由的墨象虽然被看成是抽象画，但是，却具有图解哲

学和神秘观念的象征意义。有时，她会精心描绘不知为何物的物象，表现出超现实的特征。

1970年10月，“一画会”成立。成员全是吕寿琨在香港中文大学校外进修部水墨画课程班的学生：有郑维国、郑国伟、翟仕尧等15位学生，之后又有黄文龙、顾媚、靳埭强等人参加，“元道画会”的周绿云与吴耀忠也加入了进来。“一画会”的名称来自石涛“法于何立，立于一画”的思想，年轻人希望将这个早期革新者的思想作为他们的警示。在展览的数量和团体活动的时间上，“一画会”超越了“元道画会”，由于画家数十年在水墨领域的不懈努力，学生们与他们老师的努力共同构成了香港的“水墨的年代”。该年11月，香港博物美术馆举办了“七十年代香港青年艺术家展”，展出了周绿云、汪弘辉、靳埭强、徐子雄、吴耀忠、谭志成、梁巨廷等9位画家的现代水墨画作品。到了1972年，已经有48位现代水墨画家参加“中国水墨画大展”，其中包括香港和台湾的画家，这表明，现代水墨的发展在港台地区形成了一个整体性的气候。

广州人顾媚（1934—　）最初是香港歌影两栖明星，1962年从赵少昂习画。1973年，她彻底退出演艺圈，随吕寿琨学习水墨。在传统山水和岭南画派风格的启示下，顾媚笔下的山水隐含着超然和朦胧的光影，烟云的苍茫成为画家向往的境界，这个境界与她早年在演艺圈子里的生活形成了鲜明的对比。梁巨廷（1945—　）也出生于广州。他于1948年移居香港。他同样是吕寿琨的学生，西方现代主义在60年代初就对他产生影响。开初，梁巨廷在拼贴、拓印、版画等等领域进行实验，同时将设计观念引入绘画，逐渐形成自己的风格。事实上，传统的山水概念在画家的大脑里保持了坚固的位置，但是，就像王无邪以及其他画家那样，他对传统山水的眷念采取的是一种重新设计的方式。以后，梁巨廷利用山水的局部形态，通过转印重叠和细微的处理，将那些画家认为有含义的对象以及文字“埋”入重组后的图像世界中，它们互为穿插、遮蔽。画家保留了作为历史知识的传统山水趣味，但是画家在笔墨经营的过程中让这些趣味受到形式趣味的规范，使画中的内容出现不同程度的陌生感。

香港现代水墨的发展与1971年移居香港的刘国松有关，他任教于香港中文大学艺术系。直至1992年退休返台，刘国松在香港的创作和教学影响了很多年轻的水墨艺术家。1975年，刘国松开设的“现代水墨画文凭课程”的毕业生在香港艺术中心举办了“现代水墨画展”，参加展览的画家有陈纯美、卓鸿铎、郑慧君等。次年，他们又举办了第二届水墨展览，到1977年，两届展览的画家和艺术系的学生李旭中、李淑仪等成立了“现代水墨画协会”，在之后的很长一个时间里，推动了香港水墨的实验。郭汉深（1947—　）是刘国松“现代水墨画文凭课程”的学生，他在抽象的构图中仍然安排着整齐的佛像，画家似乎仍然希望通过宗教的可以识别的形象来唤起人们对玄奥观念的冥想。

方召麐（1914—2006）在香港是一位独特的画家，她有意在东西方绘画上进行综合，尽管是一个女性，但是她的作品表现出具有朴质特征的肯定。方召麐生于无锡，很早从师钱松嵒，曾在英国读书，二战爆发后回国，避居香港。1950年，她定居香港，从师赵少昂。1958年，她漫游欧洲各国，参观美术馆、博物馆，结识艺术朋友。现代绘画对她开始产生明显的影响。直至1962年，她的绘画完全接近抽象。在不断的学习、游

历和拜访中，方召麟对石涛、张大千、齐白石、傅抱石的艺术领会深入，这使得她可以来往于任何笔墨游戏中，但是，无论她的构图和主题如何的不同或者复杂，她总是用肯定而富有教养的笔墨去表现，她是香港不多的充满创造力的画家之一。

1950 年，在香港的画家仍然举办着西洋绘画展览，有余本、黄潮宽等人在思豪酒店举办的“七人画展”，也有陈福善、李秉、余本、伍步云等人的“西洋画十四人联展”。此外，尽管在 1952 年有余本、陈福善和李秉组成的“香港艺术社”的诞生，不过这个时候的西洋画也仅仅是西方人在香港影响的余绪，在艺术上没有显示出与大陆二三十年代时期明显的不同，何况许多参加展览的画家本身就来自大陆地区。

除了吕寿琨，“香港艺术家协会”的主要成员还有邝耀鼎、白连。邝耀鼎(1922—)早年学习风景建筑学，1956 年赴英国、法国和意大利学习油画。他的作品总是受设计思想的影响，在构图和色彩上表现出明显的抽象意味。邝耀鼎利用中国园林设计的思想结合油画颜料创作了半抽象的山水画。白连(1923—1975)是英国人，早年在牛津刺斯钦学校修读艺术，在任职中国海关时也没有停止作画。1948 年，他干脆定居香港，并以频繁的展览为人所知，到 1970 年，他已经成为非常知名的香港画家。白连的作品反映出他深受东方思想的影响，在利用文字符号与其他现成品方面，他将构图表现为复杂而神秘的世界。

对东方艺术的关注反映在整个 70 年代许多艺术家的作品中，当尤绍曾(1911—)从抽象表现主义的语言中重新领悟到了抽象的可能性之后，他在硬边和波普语言中自由来回。以后，很可能是他东方人的本性，他将自己的实验从狂乱的状态拉回了宁静。

韩志勋(1922—)是从吕寿琨那里获得知识的画家中的一个，他初学画时得到了陈福善的指导，他用油画和丙烯材料作画。1963 年举办个人展览时，他结识了吕寿琨，在后者的支持下，韩志勋参与了“中元画会”的建立，成为香港现代画家队伍中的一员。60 年代，韩志勋采用书法碑拓的方法，同时采用各种材料，例如金属和沙石。70 年代，他使用喷枪作画，完全放弃由不规则的笔触所产生的绘画性，使画面成为抽象的图案。

陈福善

在所有使用西画材料作画的画家中，陈福善显得非常特殊。他是一位持之以恒的艺术探索者，即便在他绘画的晚期，也显示出勃勃生机的创造力。陈福善(1905—1995)的艺术产生于复杂的香港文化传统。在那些截然不同的观点看来，香港由于在历史上的殖民地特征以及掺杂了过分琐碎的粤文化，很难清理出一个鲜明的线条，以至难以用特殊的符号与形象去象征或者代表。既然没有进入任何一个显而易见的艺术潮流——就像发生在大陆二三十年代或者 80 年代那样，同时也几乎没有像刘海粟、林风眠以及其他艺术家那样到欧洲学习，那么，陈福善对艺术的理解就只能在自我的体会与理解中进行。

陈福善早年的水彩画很容易让我们联想到开始于 19 世纪西方的画家对香港、澳门与广州地区的影响，画家大胆而明快的表现几乎没有任何传统绘画的痕迹，我们完全可以想象这个时期画家接受的绘画教育与影响是完全西方式的：透视、光影，以及自由的笔触，将他在日常生活中看到的景象很生动地表现出来。1931 年，陈福善与友人成立“青

华艺术社”，1932年，成立“青松美术社”，时间都很短暂。1934年，加入香港美术会，这给予了他理解西方绘画更多的机会；1935年，陈福善举办了第一次个人画展。



26-3　陈福善　《夜鸟》　1979年　丙烯　70.5×134cm

在40年代甚至50年代的水彩画里，画家始终保持着对题材的灰色情绪的表现。油画的情形也很类似，画家早期对油画的理解是富于物理性的，陈福善将颜料非常稠密地在画面上涂抹，尽管对象的结构给予了画家表现丰富色彩的机会，但是，画家总是在微妙的调子关系上放进了更多的理解。在任何时候，陈福善都有意或无意地保留了自己特有的阴郁的情绪。即便是表现一个很容易欢快的题材，画家也保持了情绪的一贯性，甚至将霓虹灯闪耀的都市画得带有忧郁的气氛。他的许多作品容易让我们想到意大利画家契里珂的“玄奥风景”。直到50年代末，陈福善坚持着他的写生习惯和生动的写实风格。

陈福善在60年代初期的表现风格徘徊于生动的写实（《跑马地》，1960）与抽象图案以及无意识笔墨的自由发挥，但是，画家的注意力无疑走向了一个未来将更为清晰的路线：关注内心的幻象。1968年完成的《悲剧》里，忧郁的调子完全控制着这个让人担忧的场景。我们也许可以去追问画中的戏剧情节，但是，只有画面本身的情绪和图形能够更为清楚地告诉我们画家内心真正的故事。直觉引发了对某种形象的关注和表现，以至我们完全可以忽略最初的绘画动机。画家自己也是这么说：

我从没有期望会看见什么，但我尝试从中发现一些新的（影像）。我没有蓄意去画下什么。他们（影像）出现了，那是直觉的驱使。

陈福善无休止地提供他的内心幻象，这与那些保持风格统一的艺术家的情况完全不同，究竟我们在陈福善的作品里能够看到什么样的形式的一贯性，或者一种观念的连续性表达？陈福善在1962年的《从现实派说到抽象派》里这样论及他自己的艺术：

在搞新派画的初期，我尝试过用立体和超现实的方式来绘画，可是，后来发觉到造型方面有所约束，便索性完全抽象了；同时，我也喜欢继续我的现实作风。在这里我用不着转变到野兽派或表现派上去。因为要是那些新派的画家或爱好者，他们大可以参观我的纯粹抽象画派，另一方面，一般爱好现实作风的，也不至见到我的作品而觉得生疏。

陈福善的绘画艺术不属于任何时期的流派，他是一个始终跟随自己的心灵变化而工作的画家，他总是去捕捉内心的幻觉，尽管这些幻觉朦胧不清。

雕塑家

西方艺术的影响也产生了最早的香港雕塑家。张义（1936— ）出生于广州的陶瓷业者家庭，这实际上构成了张义未来艺术潜在的基因。早年他受教于丁衍庸。1954年进入台湾师范大学艺术系。当他于1958年毕业回到香港时开始了雕塑而不是传统工笔的创作。无论是陶瓷、工笔或者赵无极的抽象绘画，与张义的学者气质都非常吻合。他对传统文化有深厚的兴趣，所以，在他的青铜浮雕里，使用了很多古老的甲骨文和青铜铭文，他重新组织这些图形与符号，并通过其他手段，让自己的雕塑有古朴的感觉，实际上，张义不过是按照自己的秉性重新塑造传统。60年代中期，张义到欧美国家进修，接受了波普艺术和新达达主义的影响，可是很快，他再次回到他喜爱的龟壳和甲骨文上面去了，以后他又实验用纸来做雕塑，这样的作品使雕塑的概念得到了扩大，其作品富于理性而充满智慧。他用青铜制作的螃蟹也非常有趣，引人注目。

文楼（1933— ）生于越南，他在台湾师范大学艺术系学习的是油画。1960年来到香港，是“中元画会”的成员之一。1965年，文楼获美国国际教育研究署资助到美国学习，受意大利雕塑家波莫多诺的影响，开始雕塑的实验。文楼虽然没有张义的文气，但有传统士人的精神，他对民族传统以及正义的坚持，促使他仍然在传统的资源中寻找灵感。他对古人文字中的类似“惊鸿”、“落雁”这类记述有创造性联想，表明了他对运动与瞬间的兴趣，这的确与张义的稳定与忍性特征形成对比。同样，文楼也在传统符号和图像中寻找灵感，不过他将那些本来人们熟悉的形象给抽象化了。他以后的不锈钢作品《映雪》事实上是文人精神的另一种表现，并不夸张的竹叶造型依据的仅仅是古人的思想，但是，材料与简洁的造型使物貌抽象化，造型本身获得了独立的价值，并具有更加国际化的特征。他与张义都于1964年在市政局博物美术馆举办了首次个展，从此，他们获得了广泛的声誉。他们对香港新一代艺术家——例如夏碧泉、朱汉新——的影响是富于成效的。

70年代的展览在规模和内容上形成令人欣慰的局面，大规模的联展标志着香港当代艺术的兴起和繁荣，例如“中国水墨画大展”（1972年，香港博物美术馆）、“当代香港艺术展”（1972年，香港博物美术馆）、“艺展七六”（1976年，香港大学冯平山博物馆）、“市政局艺术奖获奖者作品展”（1976年起，香港艺术馆）等等。1974年，香港视觉艺术

协会成立，该协会成员接受老师白自觉（1925—1994）的教诲，后者在香港大学教学时提倡综合艺术的技术和才能，成员们可以不局限于油画、水墨领域，按照自己的兴趣和特点从事任何方向的艺术实验，这开启了香港当代艺术的新空间。1976年，香港艺术中心开放，使香港有能力成为更为地区性艺术活动的城市；1984年，市政局和香港艺术馆赞助举办的“当代雕塑公开展”成为一个标志，表明香港政府鼓励发展创造性的公共雕塑，这给予香港雕塑家充分的空间和机会；直至1989年香港文化中心的落成，使香港步入更为国际化的都市艺术建设时期。

注释

1　王无邪：《近十年香港现代艺术之拓展》，原载《明报》1976年1月，第121期，转引自朱琦：《香港美术史》，香港：三联书店（香港）有限公司2005年版，第171页。

2　转引自朱琦：《香港美术史》，香港：三联书店（香港）有限公司2005年版，第168页。

3　李君毅编：《刘国松谈艺录》，郑州：河南美术出版社2002年版，第29页。

第六章 “新时期”的艺术

1976—1989



27

"伤痕"艺术及"生活流"

政治背景与艺术反映

在很长的一段时间里，1976 年的 10 月被冠之以"红色的十月"——中国人认为这时的红色仍然代表真理，那些有"四人帮"形象的漫画统统都是用墨汁涂抹的。画家仍然习惯于艺术对政治现实变化的及时反映，在此之前的绘画里，工农兵批判的矛头对准的是刘少奇、邓小平以及其他"走资本主义道路"的当权派，而这时，"四人帮"的形象也同样被丑化之后替换了前述人物被批判的位置。

1978 年 2 月，"热烈庆祝华国锋同志任中共中央主席、中央军委主席；热烈庆祝粉碎'四人帮'篡党夺权的阴谋的伟大胜利美术作品展览"在中国美术馆开幕，与过去不同的是，人们换了一种轻松的心情。同样，毛泽东的主体位置被新的领袖华国锋的形象替代，为了说明历史的一个转折，画家将毛泽东在病床上给华国锋写有"你办事，我放心"的纸条内容作为一个重大历史题材。已经非常习惯艺术跟随形势的画家靳尚谊与另一个画家彭彬就创作了《你办事，我放心》的油画；而高虹与何孔德也完成了作品《华主席和我们心连心》。完全可以想象，如果同样的意识形态背景不发生变化，他们也许会永远无止境地同样将画笔用于对具体政治事件的描绘，无论历史对这些事件给出怎样的评价，也无论那些政治人物是否被重新打倒。

在 1976 年的中国，思想的解放还未开始，政治、经济、文化还处在最基本的秩序恢复阶段，人们一开始还没有自觉意识到信仰的危机，历史的表面还呈现出一种"惯性"。直至 1977 年 5 月，没有"四人帮"的"文化大革命"仍然在继续，华国锋在《毛泽东选集》第 5 卷出版时，仍然通过《把无产阶级专政下的革命进行到底》的文章告诫人们："毛主席为我们党制定了一条清晰的、明确的、正确的马克思列宁主义路线，这就是在无产阶级专政下把社会主义革命进行到底的路线。"之前的

2月7日，一篇经华国锋批准的社论《学好文件抓住纲》发表在两报一刊（《人民日报》、《解放军报》和《红旗》杂志）上，人们看到了著名的"两个凡是"的经典表述：

> 凡是毛主席作出的决策，我们都坚决维护；凡是毛主席的指示，我们都始终不渝地遵循。

然而，在党的元老叶剑英、陈云、王震等人的要求和努力下，对"两个凡是"不满的邓小平于1977年7月再次恢复了工作。1978年3月，邓小平在全国科学大会开幕式上的讲话，再次让那些知识分子感到鼓舞，他们觉得春天又要到来，对于那些有记忆的知识分子来说，这很容易联想到20世纪50年代周恩来、陆定一以及60年代初陈毅对知识分子讲话的情形。

1978年5月10日，在中央党校创办的内部刊物《理论动态》上发表了经胡耀邦审定的《实践是检验真理的唯一标准》，紧接着，《光明日报》（5月11日）、《人民日报》（5月12日）和《解放军报》（5月12日）陆续转载了这篇文章。文章中"自吹自擂证明不了真理，大规模的宣传证明不了真理，强权证明不了真理"这样的表述让读者异常吃惊。这篇文章显然是针对华国锋的"两个凡是"和"四个坚持"而来的，目的在于通过理论和文辞上的修正，对"文化大革命"进行重新评价，并对在"文化大革命"中发生的各类"冤案"平反。这显然也意味着中共中央将改变它过去一贯的方针，正如汪东兴敏感到的那样，这篇文章"矛头是对着毛主席的，是想砍掉毛泽东同志这面旗帜"[1]。同年，在邓小平和时任国防部副部长的罗瑞卿的支持下，胡耀邦继续组织了《马克思主义的一个最基本的原则》（《解放军报》6月24日）和《一切主观世界的东西都要经受实践检验》（《理论动态》9月10日，《人民日报》9月26日）两篇文章，彻底巩固了"实践是检验真理的唯一标准"这个政治立场的合法性。[2]



27-1　周思聪　《人民和总理》　1979年　纸本水墨设色
151×217.5cm　中国美术馆藏

果然，11 月 25 日，中央工作会议全体会议的决定为 1976 年 4 月 5 日发生的天安门事件给予了平反，曾经的“反革命事件”现在变为“革命事件”，一年多前在天安门宣扬民主、反对专制的年轻人的行动被认为是仅仅针对“四人帮”。

12 月 13 日，在中央工作会议闭幕会上，邓小平要求人们“解放思想，实事求是，团结一致向前看”；他指出如果不打破思想僵化，“四个现代化”就没有希望。他甚至强调在这个时期，要为民主创造条件。

紧接着，1978 年 12 月 18 日，中共中央召开十一届三中全会，会议决定把全党工作的着重点“从 1979 年起转移到社会主义现代化建设上来”。这样，“以阶级斗争为纲”的“文化大革命”彻底告终；会议号召全党解放思想，实事求是。

正如经济与政治领域里需要重新确立真理的标准一样，艺术领域也自然会重新涉及“真实性”的标准问题。最初，艺术家们是通过对老一辈革命家的描绘来表明，革命历史的真实性不是像“文革”期间所表达的那样，仅仅是毛泽东一个人努力的结果，还有更多的革命家为历史做出了贡献。所以在 1977 年的庆祝中国人民解放军建军 50 周年美术作品展览上，人们看到了画家蔡景楷、钱志林、王征骅以《南昌起义》，戈跃以《普通一兵》，尚沪生以《远望》，潘嘉峻和赖征云以《邓小平同志在百色起义前夕》等作品来恢复历史真实性的概念，他们使用的表现方法与“文化大革命”和之前更早的社会主义现实主义没有什么不同，不过是恢复了 50 年代的政治立场而已。

但是，很快有一批经历过“文化大革命”的青年艺术家发现，只有对现实不加掩饰的表现，艺术才有可能重新找回它所失去的真实。于是，具有批判精神的写实主义艺术产生了。一种以新的视觉艺术面貌出现的政治文化在文学、诗歌、戏剧的伴随中出现了。

“伤痕”艺术

“文化大革命”艺术的“三突出”原则在很大程度上是对恩格斯《致玛·哈克奈斯》一信中一句话的歪曲结果。那封信中写道：“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”正是由于江青、姚文元等人有目的的修改，才有了批判“黑八论”[3]。事实上，“真实”这个概念是此“八论”的中心，当然也被认为是艺术存在的根本。曾经被称之为绝对“真实”的东西一旦暴露出内在的虚假，“真实”这个概念就自然会移向新的支撑点。

1978 年 8 月 11 日，上海《文汇报》发表卢新华的小说《伤痕》，引起读者普遍反响。这篇具有伤感情调并表达对“文革”不满的小说能赢得读者的普遍反响是因为它背离了文艺只能描写光明的一面这个原则。小说向中国的读者提供了人的悲剧性经历和情感挫折。当然，小说中令人同情的主人公的苦痛似乎也把人们的注意力吸引到了一个十分朴素的问题上：这种苦难是怎么回事？为什么会有如此可悲的现实？

由于人们对“文化大革命”这场噩梦的反感，《伤痕》所引发的众多“伤痕”艺术获得了读者的普遍欢迎。这时，“暴露”有了大多数人同意的对象——“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之”（毛泽东）。早在 1942 年被毛泽东不屑一驳的“暴露文学”由此死灰复燃并构成了以后新时期十年文学和艺术的重要部分。毛泽东曾说过：“苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点，也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪

衬，并不是所谓'一半对一半'。"可是，《伤痕》引发的"暴露"文艺现象已经大大超越了"一半对一半"的限度，并且还在不停地朝着"暴露"的深度发展。文学艺术家们对此非常放心，因为他们清楚《关于建国以来党的若干历史问题的决议》中的结论："历史已经判明，'文化大革命'是一场由领导者错误发动、被反革命集团利用，给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱。"[4]"文化大革命"的十年被认为不属于社会主义建设的十年，而是法西斯对中国人民专政的十年。

艺术领域里的"伤痕"倾向最早表现在反映"四五运动"的作品中，如尹国良的《千秋功罪》、白敬周的《危乱见坚贞》、蔡景楷的《真理的道路》和反映张志新事迹的作品中——如王克庆的《强者》、鲁迅美院中国画组的组画《为真理而斗争》、辽宁美术馆的素描组画《捍卫真理的勇士》、闻立鹏的油画《大地的女儿》。这些作品的主题是一致的，通过对现实中英雄（"四人帮"认为的暴徒如天安门事件中的革命者或"反革命"如张志新）的歌颂对历史给予批判。在这些作品中，重要的不是艺术而是一种政治态度，虽然这种政治态度的后面还没有批判理性的支持，但从具体的历史背景上看也是十分鲜明和有勇气的。批评家何溶在对学习张志新烈士美术、摄影、书法展览进行评论时说：

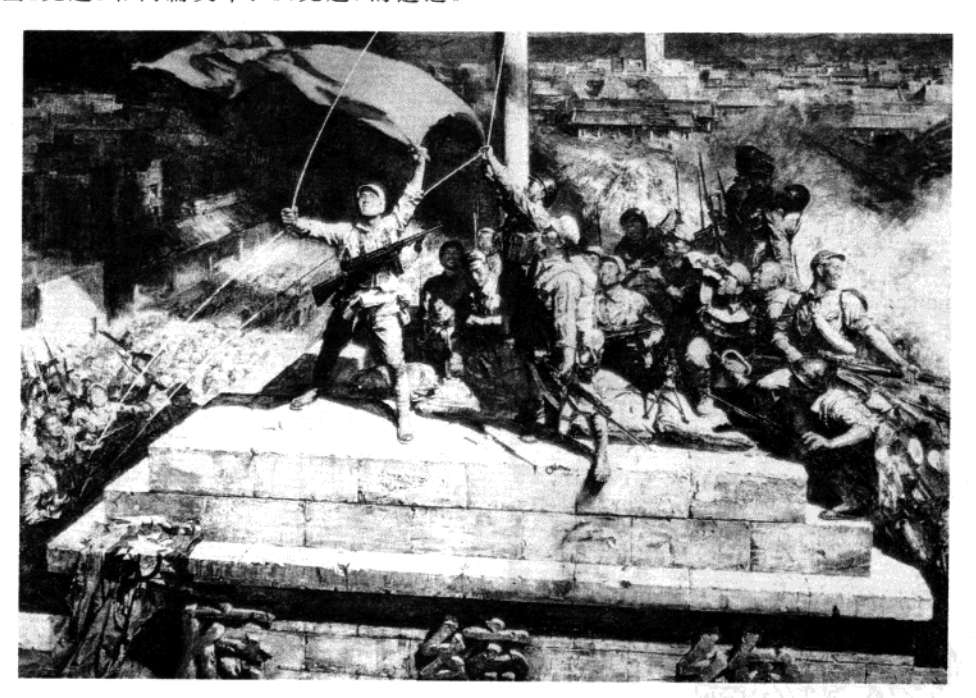


27-2 闻立鹏 《大地的女儿——献给张志新烈士》 1979年 油画

这个展览题材是崭新的，主题是崭新的。它歌颂的不是死在反动派铡刀下的刘胡兰，而是牺牲在貌似"同志"实际上是阶级敌人的林彪、"四人帮"这些丑类的手下，牺牲在

打着无产阶级专政旗号的法西斯暴政下的坚贞不屈的革命英雄。它歌颂了伟大的党，同时告诫人民，确有假借党的名义而践踏党的叛徒。它在维护我们伟大的宪法的尊严，同时也无情揭露了那些践踏宪法的无耻败类。[5]

当然，与其说这类作品做到了"政治性和真实性的一致"（何溶），不如说它们以形象的语言表达了一种政治态度，因为"真实性"之于艺术不仅仅是"事实"和对"事实"的强调。值得一提的是在《美术》1979年第9期上发表的一幅介于漫画和宣传画之间的版画《无题》和两篇文章：《〈无题〉的遭遇》（郭常信）、《必须揭露"他"！——从版画〈无题〉想到的》（栗宪庭）。版画《无题》反映了张志新事迹引发的另一个问题。这个问题的表面是对曾是张志新的直接迫害者在政治空气发生变化之后又成了烈士"生前友好"的人给予揭露。作者担心"甚至参加了追悼会以后，还在背后侮蔑、攻击张志新同志"的人"还能领导我们搞四化吗？"作者对这种不负任何道德良心责任的人的继续存在并有职有权，以及历史会不会"重演"表示深切的关注。一首发表在省报上的小诗鼓励了作者的勇气：



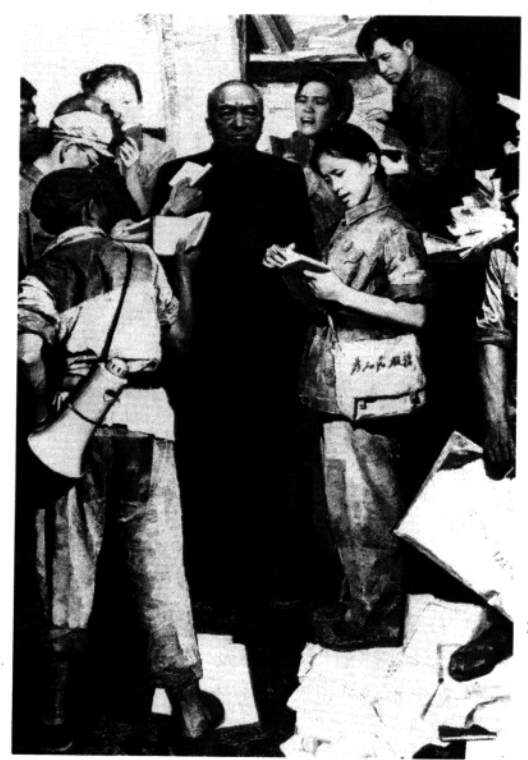
27-3 陈逸飞、魏景山 《占领总统府》 1977年 布上油画 335×466cm

有的人就是用烈士鲜血涂改历史罪证，
有的人在用烈士的膏脂做成欢乐佳宴，
有的人用烈士尸骨设计晋升的阶梯，
有的人用烈士声誉把自己往美里打扮，
……

"于是我想起来，应当用自己的武器——木刻刀，去呐喊，去呼吁！"栗宪庭在他的文章《必须揭露"他"！》中涉及了《无题》所反映的问题的实质：民主与法治。



27-4　邵增虎　《农机专家之死》 1979 年　布上油画



27-5　李斌、陈宜明　《舍得一身剐》 1980 年　油画

《无题》打开了一个新的禁区。因为"四人帮"虽然被打垮了，但是我们应该看到，"四人帮"造成的历史倒退给社会的创伤，并没有愈合；应该看到，我们这个国家在漫长的封建社会形成的"朕即法律"的专制思想的根深蒂固；应该看到，许多年来在我们的国家里，专制代替了法治，强权代替了真理。你不去暴露和鞭挞它，真理和谬误就划不清界限，促成干坏事的温床就仍然存在，尤其是对于至今仍身居高位的这种人，它直接关系到我们的民主能不能坚持，我们的法治能不能健全，我们的四个现代化能不能实现。[6]

《无题》实际上不是一件歌颂张志新的作品，而是作者以"一个战士的胆识"，大胆地揭露过去迫害过张志新而今天还在装腔作势的、仍在掌权的那些人的丑恶面目的富于批判精神的形象杂文。它把批判的矛头指向了现实，而不是在此之前的历史。

1979年第8期《连环画报》发表的连环画《枫》是一件典型的"伤痕"艺术作品。该作品发表后引起的极大反响和争鸣说明了它所反映出来的问题具有普遍性。《枫》(陈宜明、刘宇廉、李斌)是根据郑义同名小说改编的由32幅画面构成的连环画。《枫》以一种近乎自然主义的笔法描述了"文化大革命"中一对恋人的悲剧。一对有着暧昧情思关系的青年男女(李红刚、卢丹枫)因为在武斗期间各置一派立场，最终相残至死——一个简单而悲惨的故事。

它的悲剧性在于，各派虔诚的教徒们(红卫兵)在无理智的疯狂激情中，在保卫自以为是"真理"的过程中，彻底地扼杀了"虔诚"与"真理"的真正含义。数百万手持"红宝书"的红卫兵在天安门构成的红海洋不但没有淹没"资产阶级"和"帝国主义"，恰恰是血洗了他们自己。因而，所谓的"阶级的道德"、"阶级的感情"、"阶级的爱"就成了扼杀人的基本道德、基本感情、基本的爱的刽子手。作者们清楚："我们是通过自己的双手，断送了自己的将来，并给整个民族造成了极其严重的后果。可是在当时，我们确实坚信是在破坏一个旧世界。红卫兵运动冲击了从学校到社会的固有秩序，破坏和打击了我们曾经尊重、向往和追求的一切。而所有这些，却是出于一种基本是无私的和虔诚的动机，毫不犹豫地服从于一种空前巨大的精神力量。这可能就是我们这一代人的悲剧。"

《枫》无疑是通过一个典型的故事对"文化大革命"进行的一次控诉。但是，由于它已经开始超越一般的控诉，因而引发了在以后若干年内都一直引人注目但又未解决的基本的艺术问题。

当时的批评家还围绕"有林彪、江青的正面形象出现"展开了争鸣。争鸣的实质是：什么是艺术的真实。在作者和一些批评家看来，真实就是还历史的本来面目，《枫》"没有把林彪、江青这些政治上极为丑恶的人物进行变形丑化，而是让人们看他们似乎在生活中的那种自然形态"(何溶)，"作者没有把在当时具体历史场合中的林彪、'四人帮'当做概念符号去作表面的丑化，而是力图尊重历史的真实"(栗宪庭)，这样处理的目的正如作者们自己说的："对林彪、'四人帮'不加修饰地直接表现，是为了便于揭露他们在"文化大革命"运动初期的极大的欺骗性。"这种对倒台政治人物的正面描绘仅仅是恢复历史事实的真实，这就正如《开国大典》这幅画在"文化大革命"中被修改又在"文化大革命"之后又被重新修改，刘少奇再次出现在天安门的情形一样。[7]就情节性绘画来说不仅要说反映历史的一个真实背景，而且要表现历史事实的真实是最起

码的要求。难以使意见统一起来的关键是历史的真实，这如何通过艺术的真实来体现？具体地讲，揭露是通过变形与丑化还是以作品整体的思想逻辑来体现？



27-6 陈宜明、刘宇廉、李斌 《枫》之 4 1979 年

就写实性绘画而言，变形与丑化如果不是对对象的物理自然特征的再现就会丧失其表达的力度而流于肤浅。相反，对批判对象正面的描绘(或物理真实的描绘)，如果没有文学的帮助就有可能流于自然主义的再现。构图与情节的巧妙处理也许可以有效地帮助作者表达思想倾向，但又容易因过分的戏剧化在观众心中丧失整体的历史真实性，进而减弱作品的感染力。《枫》的作者在对同代人的悲叹中把很可能掉进自然主义的死亡诗意化了，而最后完成这一切的是作者对主人翁丹枫的深切同情。作品反映出

丹枫在作者的眼中不是一个具体的丹枫，而是一个作为美的象征、值得深深同情的女人。在禁欲主义的"文化大革命"中，爱被视为邪恶和不道德。因而艺术家只有通过埋头进行阶级斗争的工作来暗示爱的存在；同样，美也是"有阶级性的"，青春与活力、文静与聪慧必须在象征某个阶级的统一的军装军鞋衬托下才算真正的美。事实上，爱与美在残酷的阶级斗争中只能是短命的。《枫》向观众宣布：那场中国人民永远不会忘记的"宗教"运动是一场骗局，在这场骗局中，人民成了牺牲品。作品通过历史教训告诫人们，对所有美妙的词汇都必须加以警惕。质朴的表现通过完整的形象故事起到了启开人们长期封闭的思想之门的作用，这是《枫》能够引起普遍反响的根本原因。

可是，《枫》再一次涉及了"歌颂"与"暴露"的问题。既然《枫》"逼真地再现这一武斗悲剧的本身就是'真的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血'（鲁迅）"（张少侠、李小山）而被加以肯定，历史以及历史遗留下来的问题又是非常地不尽如人意，歌颂又如何能恢复它的"活力"呢？针对《枫》的批判精神，当时便有人指责《枫》的作者是"向后看"，并认为《枫》将在政治上造成不良影响，以致《连环画报》1979 年第 8 期也一度停售几天。[8]

伤痕艺术家

1979 年，"文革"之后的首届全国美展"建国 30 周年全国美展"在中国美术馆举办。与之前人们熟悉的"积极"和"健康"的作品不同，观众在展出的几位四川美术学院的学生的作品中看到了悲剧性的主题和灰暗的情绪。高小华的《为什么》(1978)、《我爱油田》(1978)，程丛林的《1968 年×月×日雪》(1979)，王亥的《春》(1979)给观众带来震惊。被称之为"伤痕美术"的现象彻底凸现出来。

高小华在他的《回忆·自省与批评》的文章中记录道：

> 1978 年，我刚入校半年，当得知"全国美展"的信息后，就开始准备构思创作。当时满脑子全是"文革"中所发生的事情，因此几乎是一动笔我就决定要画"为什么"了，将自己的亲身经历及"文革"中残酷的见闻以绘画的形式表现出来，是我已久的愿望，同时突破文艺创作之"禁区"，亦能彰显出叛逆青年在时代变革之际的"前卫"作风。这种行为显然得不到校方的支持："你们现在才一年级，主要的任务是画好习作，想搞创作以后有的是时间。"像这样的"答复"当然是不能令在进校之前已经有参加全国美展经历的我和其他有创作经验的同学们所认同的。我是冒着被学校开除的危险"请假"躲在父母家里完成的两幅画：《为什么》和《我爱油田》。[9]

高小华（1955— ）的父母都是随部队转战的军人，所以他有不断的漂游经历。他曾在军队工作数年。"文革"时期在重庆的武斗场面以及其他间接经验，给高小华留下抹不去的记忆。他形容他曾经住过的军队医院成为战场的局面，"紧张的对峙，激烈的战斗，断垣残壁，像是一个'贝鲁特'——那是中国当代城市战争的'试验场'"。他作为军官的父亲在"文革"中被认为是人民的"罪人"（走资派），受到"隔离审查"，"母亲戴罪工作，终日在外难见身影，我被红卫兵开除之后（因出身不好）同姐姐护着仅只 3 岁的妹妹，全然处在朝不保夕的惶惑悲苦之中……那倒使我情愿与不情愿地饱览了一场辱没人性的战争"。无须更多的猜测，这

样的经历足以让人们理解在1976年之后，高小华为什么不听学校劝说执意要完成《为什么》的理由。[10]

《为什么》的主题是对历史和现实的困惑与怀疑，这样的立场与之前官方美术家协会要求的艺术标准完全不符。这个不符是如此的明显，它的主题不仅在"暴露"问题，也直接提出了疑问。几个在一场武斗——也许是经历了若干场——下来之后，处在疑惑和茫然的红卫兵，这样的情景与"誓死捍卫毛主席的革命路线"的精神状态实在不相吻合。在情绪和思想倾向上，画家使用了与《在延安文艺座谈会上的讲话》全然相反的表现。在构图上，与人们习惯的仰视构图完全不同，高小华采用了完全的俯视构图——画家的意图就是要明显地表现出"压迫感"，这同样是为了服务于悲剧性的主题；在色彩和油画技法的处理上，画家通过铅灰色调以及厚重的笔触处理，将情绪完全控制在低落与灰暗之中。[11]这样的绘画显然表示了对这场"无产阶级文化大革命"的深深质疑。

1982年，"四川美术学院油画赴京展"在中国美术馆展出，高小华又以他的《赶火车》给人留下深刻印象。现在，我们也很容易理解，对于一个拥有长期飘荡阅历的人，"车站"是一个在路上的象征。

确实，我很早就在"体验"各种不同的生活方式，而对当时大多数的中国人来说是很难有那种机会的。从这个意义上来讲，我是幸运的，乘着火车，游遍全国，因此就产生了日后的《赶火车》——一幅描绘中国人的生存状态及社会缩影的"清明上河图"。[12]



27-7　高小华　《为什么》　1978年　油画　107.5×136.5cm　中国美术馆藏

与《为什么》不同的是，画中的“车站”已经是一个拥挤着社会不同身份与角色的人流的场所，混乱的车站与“文革”作品里整齐的步伐和一致的姿势形成了对比；色彩灰暗，不少人情绪焦灼，一副让人担心的场面。这样的主题和情绪显然颠覆了“工农兵”或“人民群众”的光辉形象的模式，在画家看来，这才符合艺术的和现实的真实性。

“伤痕”写实主义的戏剧性倾向在程丛林的作品中表现得非常充分。程丛林（1954— ）的《1968年×月×日雪》虽然会使我们想起苏里科夫的《近卫军行刑的早晨》或《女贵族莫洛卓娃》，但《雪》的震撼力是发自作品本身的。在一场武斗刚刚结束的悲剧场面中，我们看不到武斗后面真正的操纵者，只有失败的一方被胜利的一方用武力押向黑暗的归宿。这场冲突的表面似乎是一场你死我活的阶级斗争，因为没有任何理由说明一个阶级的内部矛盾需要用武力和鲜血乃至死亡加以解决。然而，事实上，作者在提示观众，这是一场荒唐的冲突。冲突双方的麻木无知不仅在于胜利者手持武器将自己的同学视为敌人而施之以武力，也不仅表现在胜利者手持相机准备照下这“历史的辉煌时刻”和胜利者对失败者投之以仇恨的目光，其麻木无知最为深刻的体现是失败者“为真理而战，宁死不屈”的自信，他们自以为自己是英雄，是真理的捍卫者，是保卫伟大的毛泽东思想的坚强战士，他们根本不知道历史将会证明这发生的一切都是荒唐可笑的，是毫无意义的，难道还有比为不成立的信仰献出宝贵的生命的行为更滑稽更反动的吗？因为对这种麻木无知表现得非常充分，因为这种麻木无知是在一个真实的典型环境中“自然流露”出来的，所以作品悲剧性的感染力催人泪下。



27-8 程丛林 《1968年×月×日雪》 1979年 布上油画 202×300cm 中国美术馆藏



27-9 程丛林 《1978年夏夜——身旁，我感到民族在渴望》 1980年
布上油画 177×415cm 中国私人藏

在创作《1968年×月×日雪》时，程丛林24岁。由此推算，1968年的×月×日，程丛林应该是13岁。13岁的小男孩躲在某个角落里，怀着恐惧与兴奋交替的心情观看武斗的奇境，是那个时代的许多少年都不可缺少的人生经历。

1978年，同当时大多数的青年人一样，程丛林通过了“文化大革命”后中国第一次正规的高校入学考试，进入四川美术学院学习。用他自己的话来说，在入学后两个月内，他仍然不敢相信这是真的。正是基于这样一种现实和情感氛围，程丛林在《1968年×月×日雪》中带着愤怒和悲伤告别了那种蛮勇和愚昧之后，走进了《1978年夏夜》的构思。用艺术家自己的话来说，他把他那一代人的十年经历，看成是从“狂热”走向“徘徊”而后进入“希望”的十年。其中，1968年是狂热，因而有了×月×日雪的那场血腥战斗；1970年是徘徊，他准备画一幅题为《1970年深秋》的作品，却一直没有问世；而1978年，显而易见，就是《1978年夏夜》所表现出来的希望了。在一篇关于自己作品的短文中，程丛林这样来概括他同这两件作品的联系：

1979年，我24岁。一个拿来主义者，用别人现存的语汇讲述着自己对生活的感受。这年，画了《1968年×月×日雪》。

1980年，长了一岁。站到虚无主义者一边，匆匆地把自己与前人隔开，勇敢地去创造“自己的表现形式”。这年暑假，我画了《1978年夏夜》，换来一次深刻的教训。[13]

在这里，程丛林所说的“教训”指的是什么，我们不得而知，他的《1978年夏夜》展出以后，遭到了一些并不是赞赏的批评。有人认为这件作品没有鲜明的主题和色彩，没有中心，技巧粗陋，“既不写实，又不变形，不伦不类”。不管怎样，《1978年夏夜》与那幅为他赢得巨大声誉的《1968年×月×日雪》相比，的确有了一些不同，这种不同与其说是作者寻找自己语言的努力所致，毋宁说表现出他对于现实和自己的关系的另一种思考。

《1978年夏夜》有一个副标题——“身旁，我感到民族在渴望”。整个画面的动感

组织和烘托似乎都围绕着“渴望”这一点。在这一百多位年轻人中，有思索的，有倾听的，有发呆出神的，有垂头假寐的；有清醒者，有彷徨者，有事不关己者，有疑惑者，也有愚昧者。尽管作者声称，这种精神状态是一个民族的“渴望”的描写，但我们所看到的，却似乎远不止渴望。在这些形形色色的人物当中，我们似乎可以看到一种隐隐约约的困惑。这种困惑来自于这样一个事实：这些被看做是“希望”的象征的人们，这些在1978年睁开眼睛看世界并深深被真正的现实所吸引的人们，这些在渴望着知识、美、自由、文化、进步的人们，这些通常被称为“未来”或“脊梁”的人们，其面容是病态的，其精神是幼稚的，其渴望似乎没有更加坚实的根基。很明显，程丛林试图在这幅画里表达这个民族在1978年时所具有的一种心理或精神状态。这种状态如果说是被真实地表达出来的话，那么，艺术家在面对这种状态时，却似乎失去了某种信心。在一次接受采访中，程丛林曾这样谈论他的这幅作品：

> 画面大房子是虚构的，我用这破旧的环境容纳这形形色色有病的生命，这些不为正史所传的，渴求着什么，然而又不能向前的生命洪流。我想，这正是民族的脊梁。“欲进不能，欲退不忍”，这是人类前进中的必然情绪，就是这群普普通通但有病的人，参与了民族的渴求，虽然出现了茫然的情绪，却在振奋，在努力。[14]

在《1968年×月×日雪》里，程丛林的感情——愤怒、追悔、控诉、悲哀——可以找到明确的对象：那个狂乱颠倒的时代；而在《1978年夏夜》里，原来的那种感情却找不到合适的宣泄途径了。对自己的反省远比对时代和现实的控诉要困难得多，批判的激情如果不是导向不合理的社会和文化，而是导向人自身的话，困惑和不自信似乎是理所当然的。

程丛林同他在四川美术学院的同学何多苓等人一样，在开始步入画坛时多以表现自己身边的人和世界为主。这似乎是四川青年美展在80年代初轰动全国的原因之一。然而，这种特点在这一批画家以后的作品中逐渐地消失了。

在中央美术学院进修结束时，程丛林又一次制作了大画幅多人物的作品：《码头的台阶》和《华工船》。在这两幅画中，共计有近300个人物。作品以百年前沿海一带洋人贩卖“猪仔”为题材，刻画了被贩走的华工家属为他们的亲人送别的情景。《码头的台阶》是送别的人，《华工船》里是被送的人。根据程丛林自己的解释，他这两件作品依然是要达到“用一系列油画去表现中华民族的生命力”的初衷。[15]

在《1968年×月×日雪》中，程丛林年轻气盛，感情激荡，戏剧性的场面、光线和色调构成了一种淳朴爱憎的基调。在《1978年夏夜》里，尽管存在着我们在前面所说的困惑和疑虑，但画面上那些年轻人的神情和姿势，无疑还是构成了一种生机勃勃的动感和气氛，使我们感受到渴望的强烈。然而，在《华工船》和《码头的台阶》这两件作品里，那种激荡的情绪和生气却已经消失得一干二净。一种土褐偏黄的阴沉色调笼罩了整个画面，画面上的所有人物，都被凝固在这种死亡一般的调子之中。在这些愚昧的人物脸上和身上，我们看不到“中华民族的生命力”，看不到“渴求”或“抗争”或“拼搏以进”。尽管艺术家的画笔所描绘的是近一百年前这个民族的状况，但我们不可能不把这些人物同《1968年×月×日雪》和《1978年夏夜》中的那些人物联系起来。或许，在这些送别的人们中间，就有在1968年进行武

斗的青年人和在1978年渴望着的青年人的祖辈？

1982年以后，中国人民经历了开放初期的狂热（这种狂热既包括对黑暗过去的控诉和声讨，也包括对光明未来的渴望），已经逐渐冷静下来，对包括“文化大革命”在内的许多灾难性历史进行反省，从而试图找到关于中华民族的某些不解之谜。在这种对民族进行深刻反思的潮流中，中国的艺术家们自然会受到某种程度的影响。事实上，正如我们所描述的那样，程丛林在他的《1978年夏夜》中，就已经表现出对中华民族这个整体的某种困惑，而《华工船》和《码头的台阶》所表现出来的悲剧色彩和痛心疾首，不过是这种困惑的逻辑发展而已。这个时候，画家已经敏感到了对现实问题的根本反思，可是，苏联艺术的影响以及相应的对现代主义语言的无知，使得画家只能在社会主义现实主义的逻辑上进行文学性的思考，在没有现代哲学思想的支撑下，程丛林只能通过历史的故事而不是历史的问题来对问题进行判断，这样的工作留给了之后’85美术运动中的艺术家。

王亥（1956—　）当时是四川美术学院的学生。他的《春》在四川成都的首次展出中获得了很大的成功。展览期间出售了许多展览作品的照片，《春》与程丛林的《1968年×月×日雪》是卖出最多的。但《春》在展览会筹备审查时，差一点被取消展览资格。《春》的构图非常简单，一个女知青站在农村的一个简陋的屋门口，她一旁的地上放着一盆仙人掌。除了她手中拿着的一把普通的梳子，墙壁上的两只燕子和挂有一顶草帽外，便没有更多的东西了。《春》的真正魅力是它没有一个明确的主题。它迫使观众不得不放弃长期以来形成的欣赏艺术品的模式：从对作品的主题的简单判断到对主题的形象图解的验证。实际上，作者自己也说不清楚作品的中心意义，画家仅仅是把自己对生活的感受质朴而不加任何修饰地表现在了画布上，感情的真挚和潜在的艺术冲动在写实技法支持下，毫不做作地完成了一个感人的艺术形象。由于作者一开始并没有一个主题先行的考虑，而仅仅听从内心的驱使，这就势必使最终的形象的精神倾向模糊化，观众无法从女知青的脸上找出“愉快”、“无聊”、“倦怠”、“哀伤”、“不满”等任何明显的情绪。“歌颂”与“暴露”似乎都难以明确，这就自然给审查的权威带来困惑。按照多年来的审查模式：艺术品应该充分表明艺术家的思想态度，他歌颂什么，暴露什么，必须态度鲜明。然而《春》打破了这种思维方式。不仅如此，作者也完全不顾及人们习惯了的“红、光、亮”，而在画面上采用了灰色的基调。这样，整幅画更加体现出一种有可能受到批评的“中间”倾向。尽管一些批评家认为仙人掌的小花象征着“希望”，或者如《枫》的小说作者所说，“它是不可扼杀的青春之花”，但这朵小花无法改变整幅画的情绪基调。这个基调肯定不是一种积极的东西，它反映出作者以及同代人的一种潜在的情绪。在过去，他们有着美好的理想，从小就受到共产主义的理想教育。因为特殊的历史原因，那些一直被认为是绝对正确的思想和概念受到了人们的怀疑。更为严重的是，作为革命航船的舵手、滋润万物的太阳毛泽东去世了，青年一代普遍失去了心理平衡，他们唯有把自己的生活感受看成生活得以继续下去的支撑。于是，真实从事件和概念中游离出来，开始进入个人的内心生活。在这偏僻的农村之外究竟发生了什么和将会发生什么并无关紧要，只有对此刻的感受才多少有点意义。指望在这件并没有多少春天气氛的作品中找到勃勃生机的健康力

量自然是徒劳的，小花虽然显示出生命继续的可能性，但灰色的空气迟早会消灭这种可能性。

“建国30周年全国美展”让习惯于紧跟政治形势的美协官员感到兴奋。1979年底，重新恢复工作的华君武（这时他是全国美协副主席）到重庆与四川美术学院的青年学生座谈，他以前辈、权威以及事实上的权力者的身份动员年轻人参加中国美术家协会将在次年举办的全国青年美展，他“希望四川青年画家们能够再带一个好头”，他甚至告诫四川美院的领导以及四川美术家协会的负责人，希望他们给予年轻人“大力的支持”。

在1980年的“全国青年美展”上，另一位四川美术学院的学生王川的《再见吧！小路》也是一件打动观众的作品。王川（1953— ）是这样解释他的构思经过的：

在这样一条艰深而苦痛的小路上，我感见（原文如此——引者）了这十年浩劫的一本陈旧历书，这里面有我们多少甜美的笑，又有多少悲伤的歌，这使我开阔了创作视野，使我看见了千百万青年勇敢地告别了过去的生活往前走去，但我仍感到了一个孤独的心灵的彷徨、悔悟。她没有勇气去向她过去的生活告别。她期待着未来去呼唤她。她深深地受到过去和现在的折磨，她没有发现喜悦和欢乐。我体验着一种深刻的内心激动，深感自己有责任，把社会的道义感和艺术良心放在首位，来为那些追求美好命运而又如此不幸的青年作一种热情的辩护。我面对命运和现实的冲突，我选择了在迷茫的不安中追求光明的精神挣扎这一主题，来向观众传达并讴歌这样一个真、善、美的艺术世界，只有痛苦可以换来的心灵的美。我开始画了。[16]

虽然这番陈述微微暴露出一种做作的倾向，但精神的真实性基本上是存在的。此外，陈述似乎隐含着作者个人经历的痕迹，而作品本身却唤起了同代人普遍的回忆。作品让人产生的联想是，尽管未来是光明的，但仿佛过去更有意义。也就是说，走向未来的光明有一种“不得已”。这位带着眷念和苦涩神情的女知青站在介于过去与未来之间的现实之中，她使我们感到，从此以后我们不再有一种稳定不变的现实感。画面的调子较之《春》来说是暖烘烘的，但是这丝毫没有让我们感受到喜气洋洋的气氛，暖色的基调居然给人一种忧伤感，这无疑是作者良心的艺术体现。对于当过知青的人来说，那段不平凡的生活的确是值得回忆的。在那远离城市的农村里，他们显然受到了种种他们并不愿意接受的生活的磨难，但同病相怜的集体和与自然的接近却在一定程度上构成了田园般的诗意。作者也许想通过远处那个背东西的人“来给她勇气和力量，使她坚定地说一句：再见吧！小路！”但这幅画的魅力不是“再见”的果断，而是回忆的忧伤。

罗中立（1948— ）的大幅油画《父亲》创作于1979年夏天，它在1980年的数次展出中是如此有力地打动了观众和批评家，以至于作品在1981年被发表在官方《美术杂志》上，[17]并在当年获得了“第二届全国青年美术作品展览”的一等奖。当时的中国一般观众，尚没有听说过诸如超级写实主义或克洛斯这一类字眼，他们站在这幅巨大而细致的油画前，对这张饱经沧桑的老脸感叹不已。

《父亲》和超级写实主义之间的确存在着某种联系。巨大画幅上对人物各个细枝末节的自然主义刻画本身，似乎就暗示了罗中立在创作这件作品时心中可能存在的范本。事实上，他自己也没有否认这一联系：



27-10 罗中立 《父亲》 1980年 油画 216×152cm 中国美术馆藏

技巧我没有想到，我只是想尽量的细，愈细愈好，我以前看过一位美国照相现实主义画家的一些肖像画，这个印象实际就决定了我这幅画的形式，因为我感到这种形式最利于强有力地传达我的全部感情和思想。东西方的艺术从来就是互相吸收、借鉴的。形式、技巧等仅是传达我的情感、思想等的语言，如果说这种语言能把自己想说的话说出来，那我就借鉴。[18]

在一篇题为《创作·欣赏·评论——读〈父亲〉并与有关评论者商榷》的文章里，作者邵养德对罗中立的创作冲动和目的表示了怀疑。罗中立在他那封发表的信中说，他的冲动直接来自于他在除夕之夜看见的一个守粪的老农民：

夜深了，除夕欢闹的声浪逐渐安静下来，我最后一次去厕所，只见昏灯之下他仍在那儿，夜来的寒冷将他“挤”到粪池边的一个墙角里，身体缩成一个团，而眼睛，一双牛羊般的眼睛却死死地盯着粪池，如同一个被迫到死角里，除了保持自己之外，绝对不准备做任何反抗的人一样。这时，我心里一阵猛烈的震动，同情、怜悯、感慨……狂乱地向我袭来……我不知道他今天吃了些什么度过的……事情常常是这样的，老实的农民总是吃亏，这，我知道。“我要为他们喊叫！”这就是我构思这幅画的最初冲动。[19]

然而，画家的人道主义热情和冲动，招致了邵养德的驳斥。邵说：罗中立要为这守粪的农民喊叫“完全是多余的，甚至是莫名其妙的”，因为：

旧社会的农民干“苦差”，新社会的农民也干“苦差”。从表面看来，“苦差”都是一样的，实际上完全不同的：农民在旧社会的苦，没完没了，在新社会吃苦是为了未来的幸福。[20]

所以，“应当为旧社会的农民不能为自己守粪而‘喊叫’，不要为新社会的农民为自己守粪而‘喊叫’！”邵养德的逻辑很明显：“‘麻木’、‘呆滞’，消极等待，逆来顺受，悲观失望（他还是一个没有解放的旧式农民），作者在他身上没有注入任何崇高的革命理想。”

这是一个严谨的逻辑，但这个逻辑却建立在一个荒唐的基础之上。这个荒唐的基础，邵养德在他的文章中是明确地展现出来了的。那就是，新中国的农民们已经生活在一个幸福如天堂的乐园里，而这样一个受苦受难、饱经沧桑的“父亲”显然不能反映真实的农民生活状况以及他们的内心世界。这是丑化农民兄弟，是给新社会的农民脸上抹黑。

事实上，中国人早就熟悉了他的这种观点。在60年代初期，当中国人尤其是农民在饥荒中不少人被饿死的时候，理论家们却把这种现象归结于“自然灾害”和“帝国主义修正主义的经济封锁”。在“文化大革命”动乱的岁月，当中国的农民又一次陷入苦难的困境之中，理论家们却试图让他们继续相信这样一个谎言：他们是社会的主人，是历史的主人，他们生活在天堂之中。他们不应该忘记，他们还肩负有将世界上三分之二其他受苦的人民从水深火热中解救出来的义务和责任。而“三分之二”的受苦人民，当然包括了那些发达国家的农民们。邵养德的文章表明了这种谎言的继续。

的确，邵养德的这种观点也表明了这样一个事实：在1979年和1980年，中国的许多人仍然在这种谎言的阴影笼罩之下，仍然不愿意看到或承认现实。这无疑证明了，罗中立的《父亲》对于当时的僵化思想具有强烈的批判作用。这样一个苦难而又已经忘记了抱怨的农民形象，对那个可耻的谎言构成了某种威胁。甚至毋宁说，这种对真实的农民形象的渲染和刻画，向那些还试图维护这一谎言的人（不管他是批评家或是宣传家）提出了挑战。这个端着破瓷碗，日晒雨淋的枯黑脸上刻满了苦难皱纹的人，这个长着“苦命痣”，只剩一颗牙的、明显营养不良的老人，这个真正的劳动阶级代表，与“有崇高理想的”新农民的形象相去甚远，他的存在本身，便是对之前的历史的控诉。有意思的是，根据罗中立自己所说，《父亲》为了获得展览的机会，在“一位领导同志”的建议下，在原来的基础上增加了一点“社会主义制度新农民的特征”——在头像的左耳方夹了一支圆珠笔。以一支圆珠笔来表现社会

的进步或社会的优越性，这当然十分可笑，但加圆珠笔这一行为本身的含义，却极为深厚。这一事实足以证明，《父亲》发表后的一切所谓关于形象的真实性和典型性的讨论，一切关于形式和审美的喋喋不休，实际上都是徒劳的。事实上，罗中立作为《父亲》的作者，在考虑他的作品时并没有过多地在艺术语言和典型性等问题上花费心思。如果为了能够参加展览，在“父亲”的耳朵上加一支“不至于影响很大视线的”、体现“社会主义新农民”的圆珠笔并不是十分费力的事。试图否定《父亲》的人，本可以直截了当地用“给社会主义制度抹黑”这一类术语将其彻底打垮（这不是添一支圆珠笔就可以解救的），但他们却始终羞答答地躲在一张谈论艺术的典型性的布幔之后；而肯定《父亲》的人，本可如实地说明这一形象是中国农民的一个真实写照，然而他们却一直躲躲闪闪，跟着艺术语言、典型形象的路子转，甚至把莱辛也拉扯进来，谈论美丑在艺术中的辩证关系。

1981年，“全国青年油画家座谈会”在北京举行，时任中央美术学院院长和中国美术家协会主席的江丰与年轻一辈的画家（高小华、程丛林、周春芽、王亥、艾轩、陈丹青以及连环画《枫》的作者李斌等）共同讨论新时期艺术的可能性，他似乎在年轻画家的艺术中看到了自己早年的革命激情。[21]高小华这样评价江丰：“他对‘四川画派’的成长，对‘伤痕美术’的出现都起到了推波助澜的历史性作用。”这个时候，高小华还完全不了解江丰在这之前的艺术经历和政治背景。1982年初，江丰在重庆参加了“全国高等艺术院校素描及创作教学研讨会”，江丰在“伤痕美术”中似乎看到了早年他提倡的社会主义现实主义的真正成果，在有生之年，他没有放弃这个他自己早年认定的理想。[22]

在王亥的《春》，王川的《再见吧！小路》，何多苓、唐雯、李小明、潘令宇的《我们曾唱过这支歌》这些作品里，我们能够看到，“伤痕”作品中表现出一种并不表现戏剧性的忧伤倾向。这类作品中的“忧伤”情调反映出艺术家已有了对具体现实并不做直接呼应，而是把艺术的精神引向更加倾向于内心世界这样的企图。艺术家应具有的感受力或以后’85思潮中不少艺术家强调的“悟性”和“感觉”在这些作品中已有了最初的表现。在这些表现“忧伤”情绪的画家中，何多苓的气质非常具有特殊性。

何多苓（1948—　）也是四川美术学院的学生。更早些时候，何多苓与他的朋友们就一同创作了《我们曾唱过这支歌》。在这幅闪烁着迷蒙的红色调子的油画里，何多苓那种忧伤的抒情主义倾向已经初显端倪。与高小华、程丛林等人的作品相对比，《我们曾唱过这支歌》没有着意去刻画一种残酷、悲痛与愤怒，相反，画面的朦胧调子却更多地表达出一种且酸且甜的回顾——我们的青春既然如此，它仍值得怀念。[23]《我们曾唱过这支歌》几乎是对忧伤情绪的肯定，虽然何多苓解释说：“我们想表现青年模糊的想法，一切都是朦胧的，并非很伤感。”我们曾经唱过的“这支歌”是无法指明的，实际上这支歌是作品本身对过去那种生活的忧伤回忆。“知识青年问题很快就要成为历史了，人们可以从中引起共鸣，更珍惜那种生活。”（何多苓）显然，过去的蹉跎岁月在艺术家的心中是一种值得保存的财富。“过分的苦难”之所以“并不典型”（何多苓）是因为重要的不是苦难的事实而是苦难的精神历程。何多苓在一次座谈会上提到有人认为这件作品是“对知青上山下乡运动的否定”。其实否定还是肯定都已与艺术家无关了，艺术家只关心属于自己的生活史中的真实性。



27-11 王亥 《春》 1979年 布上油画 200×100cm 中国美术馆藏



27-12 王川 《再见吧！小路》 1980年 布上油画 80×150cm

1982年，何多苓创作了油画《春风已经苏醒》。如果说在《我们曾唱过这支歌》中，人道情感被附着于一种朦胧的回顾的话，那么在这幅曾经颇为轰动的《春风已经苏醒》里，人道情感却明显地复杂化了。作品显然受到了美国画家怀斯的启发，让一个小女孩坐在一片冷灰的草地上，这主题无疑让人想起《克利斯蒂娜的世界》。事实上，画家本人直言不讳地承认过他对这位美国画家的偏爱：

……有人会基于同样的原因说我是安德鲁·怀斯的模仿者。一点也不错，我的确很喜欢这位"感伤的现实主义者"，并且试图模仿他。我喜欢怀斯那严峻的思索，他那孤独的地平线使我神往。此外，虽然评论赋予他浪漫情调，但他却是更加理性和哲理化的，他的手法更为客观、精确。[24]

不管怎样，《春风已经苏醒》所蓄含的情感和思想并不与怀斯的《克利斯蒂娜的世界》相一致。毕竟，这是一个在中国的茅草地上的中国女孩。而且，仅仅用"感伤的现实主义"似乎无法概括这幅作品所呈现的基调与风格。何多苓对这幅油画所引起的争议多次表示了不同看法，但他也无法让自己的作品摆脱当时的社会主义氛围所要求赋予它的某种含义。在1982年，中国的评论家和观众们似乎都更愿意从人道情感的角度来认同画面上那位将手指轻轻扣着嘴唇的女孩。在这幅作品的主旨上，历史以不容置辩的方式闯入对画面的诠释和理解，从一个最直截了当的途径破坏了艺术家关于孤独的童话。

从整体来说，《春风已经苏醒》显示出何多苓风格的一个开端，这也正是他自己不断试图说明的一点：



27-13 何多苓 《春风已经苏醒》 1967年 布上油画 95×130cm 中国美术馆藏

对于《春风已经苏醒》,人们有过种种解释,这并不重要。事实上,这幅曾流行一时的画仅仅是我的艺术史上的一个出发点,重要的是(也许仅对于我自己),在可能性与自由多得令人绝望的现代艺术中,我或许能找到一种新的秩序与限制,在具象与抽象之间寻求和解,赋予我根深蒂固的浪漫意识与对优雅的渴求以一个新的、站得住脚的物质框架。[25]

毕业后,何多苓于1983年完成了《冬天》、《带刺的土地》和《天空下的孩子》等采用了四川凉山地区的彝族形象的作品。对于这位画家来说,采用彝族形象并不意味着一种在感觉上的求新和由此而带来的在画面上寻求刺激和戏剧性。对于曾在凉山生活了几年的何多苓来说,画彝族不过是一种在感觉上的自然对应甚至"返家"。

对画面的纪念碑性的追求,在作于1984年的大幅油画《青春》中更明显地显现出来。关于《青春》,艺术家自己有一段解释的话:



27-14 何多苓 《青春》 1984年 布上油画 150×187.5cm 中国美术馆藏

这是一个永恒的题材。她本身就能召唤起理想的诗的意会。在爱德华·蒙克那里，她被沉重的阴影包围着，她的美是孤立的、短暂的、紧张的。而我要让她置身于大自然中，置身于被她的手所耕耘而与之结合的土地上。她的手没有夹在双腿之间，为未来的摧残的预感所紧张着；她不是裸体的，带有烙印的衣服抹杀了青春的柔和，她因此是属于特定的时代的；而她坦然面对天空的双手是典型模式化的，她因此获得了广义的象征意味。在这里我引入了阳光，但它是为了我的表现，并不具有颤动的、感官的特征。它撕裂她的娇嫩的脸，它投入的阴影是那黯淡时代的注脚，但面积很小，因此仅仅是注脚而已。鹰和另一象征物——犁也投入了阴影，它们掠过画面，投下尖锐的但是短促的悲哀。它们作为"青春"这一崇高概念的反面的补充，仅在构图上是等值的。我希望，我能穿越过去的废墟，由此创造出我们时代最动人的形象之一。[26]

的确，《青春》中的这位少女的坐姿令人想起蒙克的《青春期》。这是一幅成熟的象征主义的作品，艺术家在象征本体与被象征意义之间，在具象与抽象之间，捉住了一种微妙的平衡与和谐。毫无疑问，这是一个"我们时代"的形象：发黄的军便装，挽起的裤腿，赤脚穿着凉鞋。但同时，这形象的环境却被抽象化了。画家在这件作品里表现了孤独与由此可能的悲剧，"青春"成为一个提示，事实上，青春已经消失在荒芜、残败以及没有边际的空间里——对历史的追忆和对未来的茫然同时进入了一个美学的呈现。如果我们把这个被看作是"青春"的载体的人物与那种荒芜残酷的背景都看作是一种纪念性的刻画，把整个画面的构成都看作是一个整体象征的话，我们就会脱口而出地为它找到一句最准确的解释：这就是那个时代。与在此之前的许多关于知识青年的作品相比，《青春》所达到的效果和境界可以说是独一无二的。那个纯真的、穿着旧军服坐在荒野上的女孩子，的确成了这个时代最动人的形象之一。

从某种意义上讲，《青春》总结了一段时间内中国艺术家们对知识青年或"伤痕"题材的表现，也在一定程度上总结了何多苓对这一题材的表现。这大概是一个向过去告别的信号：关于那段令人心酸又令人回味的岁月，艺术家所能够说的也就只有这些了。

作于1987年的《小翟》是一幅以画家自己的妻子为模特儿的人物画。尽管没有采用彝族女性为人物原型，但《小翟》中的环境——空空如也的房子和熄灭的火塘——却仍带有彝族的某些地域特征。显然，《小翟》不再是一个关于过去时代的隐喻。恰好相反，人物的衣饰、神情、形象特征，都在暗示这个受压抑和恐惧煎熬的人物与我们的现实环境的某种联系。何多苓又一次在具象与抽象、现实与超现实之间玩弄他固有的魔术，让他的作品处在一种若即若离的中间状态。或者换个角度来说，何多苓又一次在经受一种矛盾的折磨。这个矛盾的基本点在于，当他试图逃避现实去追求一种永恒的、与现实无关的境界时，他事实上又无法摆脱现实所必然要强加于他的某些东西，画中那个穿石磨蓝牛仔服的女青年的形象，无论如何会引发观众对这个形象与生活现实的关系的思索。事实上，何多苓已经开始朝着纯粹个人的气质方向移动了，他在写实主义、印象主义、象征主义，以及那些可以成为心理叙事的手段中寻求一种优雅的、贵族化的乃至颓废主义的趣味，在80年代，这样的趣味仍然是有效的：

对优雅的迷恋从一开始就折磨着我。现代艺术的粗野成癖和虐待狂使我不安,而世纪末艺术(印象主义、象征主义)中的高贵的优雅则使我激动不已。命中注定,我选择了最复杂的道路,企图熔巴罗克式的纪念碑性、抽象主义的超验性、世纪末艺术的神秘与优雅于一炉,或者说,重建具有古典的庄重、现代的惶惑与浪漫主义的激情的艺术。[27]

在"伤痕"艺术浪潮之中,艺术家将目光转向与自己的生活环境相去甚远的偏远山乡,转向一种原始淳朴的生活,似乎正在悄悄地形成一股新的潮流。对于诸如罗中立这一类艺术家来说,这种努力意味着某种程度上的精神和情感的返家,而对于程丛林等一批艺术家来说,却是一种体验上的探险。然而总的说来,这一潮流——即所谓"生活流"——所包含的精神实质,是"伤痕"艺术所具有的那种人道主义情感的延续和发挥。作为一种对僵化的所谓"社会主义现实主义"的反驳,作为一种对政治即艺术的教条的批判,一段时间内,中国艺术家们更愿意热切地关注人们的日常生活,更愿意去挖掘和表现平凡生活中的人性之美。如果说"伤痕"艺术在一定程度上对过去的虚伪粉饰艺术构成了批判,如果说这种批判是以一种本能的人道情感和思想为基础,那么,在"伤痕"艺术之后,艺术家所追求的对非戏剧性、非强烈斗争性主题的表达,对普通人的状态的挖掘和表现,就是那种人道精神的继续和深化,是那种朴素的人道情感的进一步发挥。[28]事实上,"生活流"从1980年到1985年的发展,正是"伤痕"艺术揭露和批判历史与现实的一个逻辑结果。

四川美术学院的学生周春芽(1955—)即是彻底放弃文学性主题的画家之一。1980年是四川美院的"伤痕艺术"闻名中国的一年,当同学们正在用画笔描绘历史的伤痛的时候,周春芽第一次去了有藏族人的红原县。没有谁告诉他为什么非要到这个阳光灿烂的地方,但可以想象的是,灰暗的历史与灰色的城市总有一天会把一个渴望变化与丰富的画家驱赶到他希望的地方:"我第一次在那里,在藏族人的肤色上,在他们的服装上,在天空里,在远山发现了色彩的魅力。"这是一种来自画家的反叛,之前的现实是,画家没有任何机会与可能去了解印象派的东西。[29]1981年,周春芽与张晓刚一道去了同样色彩斑斓的若尔盖草原,以后他多次到这些地方写生。现在,我们清楚了周春芽选择藏族的生活与草原风景的真正理由。当周春芽抛弃他所学的版画,开始油画创作时,他选择了藏族的生活与草原风景。对于他来说,"伤痕"艺术家表达的主题不是艺术的全部,相反,藏区生活的粗犷斑斓却直接吸引了他的注意力。所以,1980年创作的《藏族新一代》的问世,就是非常自然的了。艺术家说:

当我离开体验生活的草地以后,很多具体的事情很快就淡忘了,留下来的只有草地上强烈、浓厚的色彩,藏民淳朴而粗犷的形象,以及贯穿这些色彩和形象的线条。……我第一次去草地,印象最深的就是我的油画《藏族新一代》中的那五个小孩。……我并未有意去追求某种风格,如果说我现在的画还有些个人特点的话,那仅仅是为了区别于他人。我的画面上突出的线条,自然的形象也显出了某种变形,这是对象给我的启示以及构图的需要,而不是由于主观表现的动机。我希望自己能天真淳朴地接触自然,像初生小儿那样看世界。[30]



27-15　周春芽　《藏族新一代》　1980 年　布上油画　160×200cm　台湾北庄画廊藏

《藏族新一代》以及周春芽一系列关于草地的藏族生活的作品，首先都表现出了当时的中国艺术家们所认同的一种精神倾向，这种倾向最突出的特点在于艺术家主动地将自己的艺术或内心需要同一种富于人情味和人道理想的题材结合起来。其次，艺术家们开始有意识地学习和运用各种新的、带主观色彩的描绘对象的方式。大量西方现代主义艺术家和流派被介绍进中国，在一段时期内成了艺术家们灵感的契机和启示来源。这无疑加强了主观的艺术语言在艺术家探索中的地位和重要性。作于 1984 年的《阳光下的若尔盖》又一次运用粗犷的块状笔触，强烈地表现了高原的阳光。相反，《一家子》却恬静稳重，调子笃实。之后，周春芽改变了他的明快的调子和轻松的情绪。[31]

1982 年至 1984 年，中国美术馆连续两次举办"四川美术学院油画展览"。在这两次的展览中有高小华的《赶火车》，罗中立的《春蚕》、《春光》、《金秋》，何多苓的《春风已经苏醒》，周春芽的《剪羊毛》，程丛林的《同学》，朱毅勇的《乡村小店》和张晓刚的《藏女》。

与周春芽一样，张晓刚对西方早期现代绘画充满兴趣。他的艺术经历开始于米勒和凡·高。在四川美术学院学习期间，他就与毛旭辉、叶永青等一帮热爱艺术的朋友到"据说很像法国巴比松"的"糯黑"写生。巴比松自然与米勒有着关联，尽管张晓刚是在若干年后才去了德国与欧洲，但是，他和他的朋友们的内心与数十年前林风眠、刘海粟等人的向往心情是相似的：在巴比松画家和之后的印象主义画家那里寻找自己新的艺术表现的依据：

当时中国整个艺术圈仍在苏派的一统天下中，我们说是去"写生"，实际上去找与法国巴比松画派和俄罗斯巡回画派相似的构图、色调，包括绘画的情调等等。这样的"写生"自然是件很困难的事，因为要在云南的红土、蓝天与野性的自然中画出"灰调子"、"优雅的诗意"实在是有点勉为其难。这包括我后来几次再去圭山，也同样如此，在被它的红土、石头砌成的房屋，条形的树干，羊肠小道打动的同时，却又在四处寻找那些不断熟悉起来的大师作品的影子。也许糯黑就是这样一个神奇而又中性的地方，它使人的联想和幻觉总能有一个落脚处。一方面，我对当地的民俗风情，质朴原始的生活方式兴趣不大；另一方面，我又总是要被这散发出的独特的宗教般的宁静、富于音乐感的树木、小道和行走的人与羊等所感动。[32]

显然，张晓刚同样是早期"生活流"艺术家中间的一个，他对那些没有复杂思想动机的少数民族的兴趣不在于一种表面的猎奇，他与他们生活中内在的淳朴产生了共鸣，这正是重新寻找"真实"的一种表现。年轻人想找寻内心告诉的艺术的纯粹性，同时，他不愿意将这样的纯粹性局限在风情与物理世界的描绘上。就在张晓刚的这次回顾中，我们已经能够看到微妙的心理变迁：苏联艺术对这个时候的中国艺术家虽然继续保持着影响，但是，中国画家注意到的是那些与自然——不是曾经被竭力宣传的社会主义现实主义——相关联的特征，这个特征也很自然地被推向了更为遥远的法国，中国画家在米勒和其他法国画家那里找到了一种神圣的自然性，发自内心，与灵魂有关的自然性。的确，自然的音乐充满诱惑力，可是，在湛蓝的天空、强烈的阳光下的红色的土地与巴比松的自然是截然不同的。张晓刚承认早年受凡·高的影响，他从这个法国精神病人那里感受到了一致性：心灵的颤动是最为重要的。我们在画家早年的文字里就能看到艺术家天生的警惕性，他热爱自然的一切，并且感情至深，但是，他本能地会小心翼翼地躲避自然给没有感知力的人很容易带来的俗气：

我终于看到了海的草原！每一个绿色的波浪，都以其优美的旋律和深厚的意蕴把你吞没！纯净而丰富的世界，托住你的灵魂，拉宽、拉长、拔高……强悍固然是藏族的一大特点，但我更迷醉的是从他（她）们脸上传达出的某种风味，我不愿像其他人那样去"深入他们的生活"，所谓"风俗"对人来说毫无意义。不能忘记自己是作为一个画家来这里的，更重要的是眼睛和心灵。保持距离，得到的是艺术的感觉和适合自我气质表现的形式。[33]

在 1982 年毕业之前，张晓刚保持着对淳朴与自由表现的向往，他逃向自然和自然的灵性，毕业作品《草原组画》就是艺术家希望表达情感的真诚内心的记录。《暴雨将临》、《天上的云》这类作品属于"生活流"中的表现主义文献：张晓刚迅速地恢复了中国艺术家在二三十年代就已经获得的艺术感知，他们在使用新的表现形式的一开始就知道应该关注的问题：

五张油画都画完了。后两张为何感觉要好些？是色彩吗？线条吗？好像远远不仅这些，由此想到艺术的复杂性，许多大师的作品如米勒、凡·高，为何会有如此震撼心灵的力量？除去绘画的那些基本的要素之外，我想这力量还存在于从作品中所表达出的难以言表的内涵，一种灵魂的力量！



27-16 张晓刚 《天上的云》 1982年 布上油画 67×117cm 画家本人藏

……

真纯、挚切而充满了神奇色彩的梦境，一切正处于将知未知的混沌状态之中，青春期的觉醒，对性的渴望和未来的遐想，此时的人虽然在旁人眼里显得可笑，但确实是最幸福的，也许这正是我希望通过《天上的云》这幅画所要表达的意图。[34]

这些早期的文字仅仅是淳朴的现代主义气质的结果，重要的不是对形式的敏感，而是对内心需要的领悟，使用什么语言是自然而然的，这是“生活流”的基本特质。

的确，淳朴的心灵感受成为这个时期画家对艺术“真实”的追求。将目光放在陕北高原的尚扬（1942— ）是“生活流”中的重要画家。这位出生于四川开县的湖北艺术学院的油画研究生在创作生活开始之初，便显示出一种对与南方文化相去甚远的黄土高原生活的迷恋。两次深入黄河腹地和黄土高原进行写生之后，尚扬创作了《黄河船夫》。这幅倾向描绘和歌颂黄河以及它身边儿女们粗犷坚韧的生命力的作品可以说是尚扬对黄土高原的陶醉的第一次迸发。《黄河船夫》开创了他自己在创作中不断探索黄色表现力的先河。1984—1985年，尚扬在高丽纸上创作的一系列关于陕北风情的油画，明显地表现出了艺术家在语言方式上的变化。同时，在《黄河船夫》中已经初露端倪的对黄土高原的迷醉，在这些同样以黄色为画面基调的作品中更加不受抑制地奔涌出来。

在《黄土高原母亲》中，艺术家对那个黄河流域以贫瘠著称的山区以及那里的人民的爱慕几乎达到了一种宗教般的境地。在这幅作品里，母亲的形象与她背后的石墙以及更远处的黄土山坳连在一起，暗示着这种温馨而又强悍的生命与环境不可分离的特性。尚扬用暖调的黄色，将一片只有石头和

黄土的风景进行了诗意性的渲染。在这种渲染中，恬静和温馨代替了凄凉和荒芜，破旧的石拱门和贫瘠的土地、山坡被描绘成富于浪漫气息的图景。在这些作品中，被当时的一些批评家称之为"尚扬黄"的那种黄色调子，成了画面的主角。这种偏暖的土黄和褐黄并不明亮，也不轻佻，表现出一种情绪上的自然性。以后，尚扬的作品便开始一步一步地摆脱地域色彩的诱惑或控制，走向了一种更加主观的发挥和表现。



27-17 尚扬 《黄土高原母亲》 1983年 布上油画 120×115cm 上海私人藏

"生活流"最重要的代表画家是陈丹青(1953—)，这位在少年时期就对苏联油画充满兴趣的画家于1980年间创作的《西藏组画》无疑是这种潮流的一个突出代表。[35]

陈丹青曾在农村插队落户8年。从1977年起，他开始在文化馆工作，并直接进入了绘画学习和创作。在自学绘画的过程中，他曾创作过《给毛主席写信》和《泪水洒满丰收田》。这两幅油画在技巧上和语言风格上乃至精神内容上都与当时的中国一统化艺术别无二致。不过，《泪水洒满丰收田》中所描绘的藏族人物形象，似乎表明了画家对那一地区和民族的生活的兴趣。这种兴趣一直延续到1980年，其时，陈丹青作为一名中央美术学院的油画研究生，正在创作自己的毕业作品《西藏组画》。陈丹青在西藏生活了半年，在那里写生和构思作品。

《西藏组画》(包括《母与子》,《进城》之一、之二,《康巴汉子》,《朝圣》,《牧羊人》,《洗发女》)所描绘的场景在当时令人耳目一新——都是一些毫无戏剧性或文学主题性

的普通生活场景，以至于陈丹青自己也抱怨说，他在中央美术学院的同学认为，这些画应该属于"习作"，而不叫"创作"。由于50年代苏联社会主义现实主义对艺术教学和思想的影响，"创作"在当时的中国艺术界意味着具有某种文学性主题（即画面应描述一个带有戏剧情节的生活场景）的作品。换句话说，"创作"意味着创作者企图利用"典型"的情节、细节和人物表现一种思想、表达一种感情。如果不具备这些"艺术的"基本点，则一幅油画或中国水墨、一尊雕塑就不能称为"创作"，而只能算"习作"了。"习作"因为没有表现什么，所以不应被放进展厅，成为艺术品。这样的背景的确与19世纪法国画家和批评家对"习作"和"完成"的区分还有些不同——这个不同也暴露出所谓的"社会主义现实主义"的学院派特征。不过，有一点是可以肯定的，面对对象做没有修饰的写生，并将这样的写生不加任何主题给予展现，这是19世纪法国写实主义画家的传统。显然，正如我们已经看到的那样，画家们将他们的目光统统转向了欧洲，就像1949年之后画家的目光被强行转向了苏联一样，有所区别的是，这个时候的一大批年轻画家是通过自己的眼睛判断而不是行政命令产生趣味转向的。



27-18 陈丹青 《康巴汉子》(局部) 1980年 布上油画 70×90cm

在陈丹青关于自己的七幅作品的一篇文章中，我们可以看到这一类文字：

我想让人看看在遥远高原上有着如此强悍粗犷的生命。如果你看见过康巴一带的牧人，你一定会感到那才叫真正的汉子。我每天在街上见到他们成群地站着，交换装饰品或出卖酥油。他们目光炯炯，前额厚实，盘起的发辫和垂挂的佩带走路时晃动着，沉甸甸的步伐英武稳重，真是威风凛凛，让人羡慕，他们浑身上下都是绘画的好对象，我找到一个单刀直入的语言：他们站着，这就是一幅画。[36]



27-19　陈丹青　《自画像》
1976年　素描

这是他对自己的组画之一《康巴汉子》的解释。毫无疑问，陈丹青在这幅画里试图表现一种不同于都市中被文明弱化的强悍生命，一种朴实的人的魅力。不过，这个"主题思想"——如果这算是主题思想的话——在当时却足以让人诧异："他们站着"，这就叫主题？这就是艺术？这样的立场显然很容易让人们联想到法国写实主义绘画的特征。

1978年3月，中国人民对外友好协会主办的"法国19世纪农村风景画展览"在中国美术馆开幕，展出了法国19世纪60多位画家的80多幅油画，中国画家终于看到了纯正的、在20世纪50年代几乎被拒绝了的"写实主义"。人们曾经习惯了苏联的写实主义，习惯了"高大全"、"红光亮"的写实主义，现在，他们看到了朴实的农民、温馨的空气与田园风光，尤其是《垛草》(巴斯蒂昂·勒帕热)给人深刻的印象：

> 《垛草》引起观众强烈的反响，因为我们从来没有见过《垛草》那么精细的技法。而且在"法国19世纪农村风景画作品展览"之前，中国没有过大型的西方绘画作品展览，加上大家基本上都没有出国经验，看原作和印刷品是完全不同的效果，看的人心里都会感到强烈的震撼。(栗宪庭)

一对农民夫妇仅仅是田边树林下休息着，指望画家在这件作品里表现什么更为复杂的思想与理念显然是不可能的，坐着，两个朴实的农民，这就够了。

事实上，这个时期的绘画表现出文学性、情节性、戏剧性的主题渐渐开始消失。

陈丹青的《西藏组画》，是一次在传统的油画语言领域对油画技巧本身的探索和发

挥。从《进城》到《康巴汉子》，到《牧羊人》和《朝圣》，油画自身的特性被作为作品表现内容的一个重要部分凸现出来，显示了诱人的魅力。一段时期以来，中国艺术家们并没有对油画的表面效果加以强调。艺术院校的油画课的讲授，尤其是油画技巧的传授，受到苏联教学法的影响。西方油画技巧对大多数中国艺术家来说，仅限于印刷质量低劣的复制品的参照。油画的真正表面效果由于缺乏对原作的观摩而并没有被艺术家们领会到。陈丹青作品的动人之处，正好在于他对油画自身这种画布上的表面效果的讲究。因此，他的艺术对于当时的中国艺术界产生巨大影响是可以想象的。



27-20 朱毅勇 《山村小店》 1984 年 油画 114×126cm

在七幅组画中，《朝圣》也引人注目，这是一幅描绘藏族的虔诚朝圣者的画。画面朴质深沉，但构图略嫌琐碎。关于这幅作品，陈丹青说了这样一番话：

有人要我谈谈怎样在这幅画里表现了对人民和生活的感情，对社会现象和民族命运的关注。倘要在这个命题上发挥，我也许能写好几页，但这恰恰是我不愿意多说的东西。……如果观众能够不期而遇地被作品的真实描写和人道感所打动，感到"这就是生活，就是人"，那就是我最大的愿望了。……有人叫好，说我揭露并谴责否定了这种可怕的落后愚昧现象。我的回答是否定的。我讨厌用绘画去揭露什么。有人说我对他们抱着深切的同情和怜悯，也未必。……[37]

的确，在这以前的十年中，艺术往往被冠以各种各样的限定形容词，艺术被淹没在这些随时变化的形容词的泥潭中，从来没有单独露面的机会。对于陈丹青来说，从用油画作为工具去表现对领袖的崇敬和“深厚的无产阶级感情”到用油画来表现油画这两点之间的距离是极为遥远的，而跨越这一遥远距离所用的时间，却不过短短数年。因此，在被允许的情况下能够专注于油画语言的探索和运用，这在当时就足以让人兴奋不已。

和前面所写到的罗中立、程丛林、何多苓一样，陈丹青也曾是一个毫不犹豫的拿来主义者，他曾宣称，他偏爱伦勃朗、柯罗和米勒，并且，他对自己的这种拿来主义进行了辩解：

我知道这种追求在目前会显得背时，也知道难免会被人指为专事模仿，捡洋人的旧货。我顾不了那么多，艺术本来就无所谓新旧，何况前期的艺术也为现代画家借鉴利用。我的选择和模仿也就不算什么了。事实上，纯粹的独创已经不大容易找到，两千年来，有多少种手法不曾被人使用过？[38]

从某种程度上讲，陈丹青的这种自我辩解是不容易站住脚的，但这不是关键之点，[39]关键之点在于那句老实话——“我顾不了那么多”——所提示的艺术家的某种心理状态。这个时代的步伐是如此之快，它要求艺术家做出反应是如此迫切，以至于艺术家已经“顾不了那么多”了。事实上，这种迫不及待的心理状态，在我们前面所论述的那几位艺术家身上都有不同程度的显现。如果说艺术家们愿意为自己辩解的话，那么这种迫不及待乃是最好的辩解理由：人性迫切地需要赞美，人道迫切地需要发扬，这就是理由。画家有了机会并在几乎是本能的情况下开始了对人性进行表现，在80年代初，这就是一次批判精神的闪光，在对人、对生活、对生命本身赞颂的同时，无疑是对曾经否定人、压抑人的文化专制主义构成的反拨和挑战。从罗中立的《父亲》之后，陈丹青等一大批艺术家的作品逐渐在中国艺术界形成了一种所谓“生活流”的势态。这种势态以一种基本的人道眼光来观察普通人的普通生活，以一种自己熟悉的艺术语言来描述这种观察的结果和感受，使中国的艺术在僵死的废墟里透出了人的气息。

“伤痕”艺术是一个信号，它表明中国艺术在“文革”后重新开始找回属于自己的真实，所有被强加的教条开始一个个被破除。艺术家已经不再相信由政治目的构成的虚假的真实，艺术家开始注意内心需要的指向，遵循人性的基本要求，寻找相适应的艺术表现。艺术家基本上采用的是写实主义的手法，可是他们将写实主义的方法从“文革”的风格化倾向退出，去直接再现现实中的问题，立场发生了根本的变化。尽管“伤痕”绘画的成员大多数是四川美术学院的77、78级的学生，但是，这不过是历史让这些敏感的画家成为这个时代的代言。2002年，陈丹青在四川美术学院的“再看77、78”的回顾展及学术研讨活动中的那篇以“以青春的名义”为题的发言，可以成为对“伤痕”美术若干细节的补充和问题的提示，陈丹青的陈述表现出了属于他那代人的“忧伤”情绪，尽管他采用了似乎很轻松的语调：

我第一次认得四川画家，是在二十三年前，1979年的春天，中越开战，我正在美院上课。我是不喜欢上课的，为了逃课，就跟了所谓中央慰问团去广西劳军，回程经过上海老家，一天中午刚出门，正好赶上陈逸飞同志带着两位四川的哥儿们来找，说其中的

一位是四川美院的高小华，画了一幅武斗的画，很棒，介绍完了，他就离去。我带着两位哥儿们又折回家里，要了高小华的油画照片看，那幅画就是日后著名的'伤痕美术'的开山作《为什么》。我们谈了好一阵，高小华头发、鬓角都很长，站着时一条腿叉开，频频抖动着，我大概自己也喜欢没事儿抖腿吧，所以至今记得。秋天，我收到了一封来信，还有一张放大的黑白照片，照片上又是一幅描写武斗的油画《1968 年×月×日雪》，我拆开信读，署名程丛林，他说，他和高小华一起在上海我家见过面。我立刻想起他，戴眼镜，卷头发，坐在那里一言不发。我仔细看画，对这幅苏里科夫式的历史画感动了。我记得坐在火车上给丛林回信。从此我们开始通信。……到了夏天，我再次取道成都回北京，又是事先通知，又是丛林连夜赶来，当他到时，我刚在招待所洗完澡，那年月洗一回澡是不得了的事情，我光着脚，踏着一双皮鞋给他开门，然后将我的毕业创作铺在床上给他看。第二天，他还是很神秘地领我到一所空旷的学校的大房间，我赫然看见墙上靠着一幅巨作，就是挤满年轻人的《夏夜》。我在许多场合一直说，这是丛林最好的一幅大画，当听说这幅画被当年的所谓青年美展否决的时候，我就站在美院的过道里破口大骂！不记得是当年年底还是 1981 年，我给叫到人民大会堂开那届所谓"青年美展"的什么大会。[40]就在那里，我见到了《父亲》的作者罗中立同志。想不到五年后有幸在纽约接待他……出国前后，我陆续认识了周春芽、杨谦、秦明、王亥、王川，为了和四川的哥儿们套近乎，还和没有见过面的张晓刚通过信，交换过照片，很羡慕他长着络腮胡子，可是直到前年在北京见面，他把胡子都剃光了。在纽约，我与高小华、秦明、杨谦同住一个区，度过好几年难忘的'洋插队'岁月，一起逛美术馆，一起听音乐，一起高声赞美或痛骂万恶的美帝国主义，一起吃辣椒……我为什么要说这些呢？第一，我同四川哥儿们有缘分、有交情，我喜欢四川哥儿们，豪爽、开朗、痛快！第二，就和我的题目有关系。我和四川哥儿们交朋友，什么都注意到了，只有一件顶顶明显的事情居然没有注意到，这件事就是：当年我们混在一起玩，一个个多年轻啊！今天我们坐在一起纪念这两个班同学毕业二十周年，肯定有很多议题，很多说法。昨天有人采访我，问我对"77、78 级现象"有什么看法，我说，那跟 77、78 年没关系，而是跟十年"文革"有关系，那十年，中国的文艺艺术一片荒凉，可是却长出了一群渴望叫喊的小家伙，一群粗糙活泼的人才。记者又问我，四川的 77、78 级有什么特点？我就说可能和四川人当年大打武斗的火暴性格有关系吧。可我知道这是在胡说。我想来想去，觉得四川美术学院当年杀出来这么一帮"暴徒"，一群抢粮店的叫花子——想想看，高小华、程丛林画出武斗场面时，只有二十二三岁，不过本科一二年级；罗中立画出《父亲》，何多苓画出《春风已经苏醒》时，不过三十上下，也才本科三年级吧；春芽、秦明、晓刚的成名作，是在二十一二岁；杨谦入学时，年仅十九岁……。正所谓天时地利人和，在四川这块火暴的地方，在"文革"结束百废待兴的当口，有这么一群愣头青，又自觉又不自觉，是天意也是人意，他们趁着青春大好，不管自己是一年级还是二年级，不管是画得对还是错，不管画了以后北京怎么说，外省怎么说，领导怎么说，同行怎么说……总之，77、78 级的四川学生不管三七二十一，该出手时就出手，痛痛快快过了一把瘾。……[41]

注释

1 参见马立诚、凌志军:《交锋——当代中国三次思想解放实录》,北京:今日中国出版社1998年版,第58—59页。

2 从8月到11月,全国各个省委党的第一书记陆续公开讲话,表态支持这个政治立场。参见马立诚、凌志军:《交锋——当代中国三次思想解放实录》,今日中国出版社1998年版,第66—67页。

3 即"写真实论"、"现实主义广阔的道路论"、"现实主义的深化论"、"反题材决定论"、"中间人物论"、"时代精神汇合论"、"离经叛道论"、"反火药味论"。

4 《〈关于建国以来党的若干历史问题的决议〉注释本》,北京:人民出版社1983年版,第30页。

5 载《美术》1979年第9期。

6 同上。

7 参见本书"前苏联社会主义现实主义的影响与向'两结合'的过渡"的一章。

8 针对批评《枫》"向后看"的观点,批评家栗宪庭在当时有一个反批评的回答:

> "向后看"是为了更好地"向前看",使我们在前进的道路上尽量避免重蹈陷阱或歧途,把触目惊心的欺骗、阴谋、愚昧、悲剧暴露在人们面前,让人们觉醒,让人们深思。《枫》的现实意义,就在于能够提醒我们,要坚持辩证唯物主义,不要唯心主义和形而上学;要继续解放思想,不要封建法西斯禁锢主义;要科学,要民主,不要形形色色的宗教迷信和专制。在十年史无前例的浩劫中,人民用血和泪的代价所换取的教训,还不够沉痛吗?(载《美术》1979年第8期)

9 高小华:《中国现代美术史中的"伤痕绘画"——在中国美术学院美术史论系讲课内容汇编集》(未发表),2006年7月。

10 同上。

11 高小华告诉人们,他的方法与技术是学习前苏联画家科尔热夫的结果。在没有西方艺术资源的情况下,不同于马克西莫夫的方法对那些年轻的画家来说本身就是一种新的趣味和新颖的手法。

> 我辈大陆油画家的起点,多是源自欧洲,后被苏俄发扬光大的"现实主义"基础上发展而来的。以我当时所受到的影响(局限性)及兴趣最大的是苏联现代画家科尔热夫的画风。他在《巴黎街头艺术家》、组画《前仆后继》、《母亲》等油画中所表现出的卓越写实才能富有现代人的气质,那种粗犷笨拙的笔触,斑斓沉着的色彩及厚重丰实的肌理效果近乎浅浮雕,有一种粗糙的美感。此种油画技法,曾一度为后文革时代大陆画家短期效仿过(之前很长时期,大陆油画界普遍风行的是苏联画家马克西莫夫和梅尔尼科夫画法——就是那种跳跃帅气的笔触和漂亮的银灰色调之画风)。最早见到仿效痕迹的是"文革"后(1977年)陈逸飞、魏景山合作的油画《蒋家王朝的覆灭——占领南京总统府》及后来的《农机专家之死》(邵增虎)等作品。

12 高小华:《中国现代美术史中的"伤痕绘画"——在中国美术学院美术史论系讲课内容汇编集》(未发表),2006年7月。

13 载《江苏画刊》1985年第1期。

14 载《美术》1981年第1期。

15 《华工船》和《码头的台阶》中的百姓们全然没有明确而强烈的反抗意识,他们仅仅被

起码的生存愿望所驱使：送别的人们手擎蜡烛，乞求菩萨保佑亲人；为求生路，华工们背井离乡，漂洋过海。倘若，病困的人犹想活下去，那病困的民族又何尝不是如此。从生存的艰难去表现对生存的渴求；从民族觉醒之前的真实状态中，即命运的逆来顺受的方式中去表现最底层劳苦人民对厄运的抗争，去表现拼搏以进的民族精神。（载《江苏画刊》1985年第1期）

16 载《美术》1981年第1期。

17 当时的《美术》杂志编辑栗宪庭回忆说："1980年，罗中立创作完油画《父亲》时还是四川美术学院的学生，当时这幅作品参加四川省青年美展，《美术》杂志社领导去参加了，带回来一些照片。我是《美术》杂志的责任编辑，有发稿权，在办公室看见《父亲》照片时，我跟罗中立并没有交往，之前只是刊发了他的女知青图等作品。但《父亲》让我特别震动，画的尺寸是用画伟人的规格，画里的农民父亲形象强调了真实的面貌，充满了人性关怀。虽然当时他还是个学生，我还是在1981年第1期《美术》杂志封面上选用了。"

18 载《美术》1981年第2期。

19 同上。

20 载《美术》1981年第9期。

21 在"四人帮"被打倒之后，江丰得到平反并恢复职务。王琦参与了对江丰的政治审查，在他关于审查中的问题的记录里能够看到荒唐岁月的政治。见王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社1998年版。

22 高小华记录了他于1984年被调入中央美术学院之后听到的江丰的三个遗愿：

一是希望四川的这批油画能够走出国门，向全世界展示中国四川的油画；二是希望罗中立能出国学习见世面，成为真正中国的"米勒"；第三个愿望是把高小华调到中央美院"掺沙子"，因为他觉得当时中央美术学院的教学非常保守，缺乏创作热情，他希望加入"新鲜血液"来"激活"中央美院。这三个愿望到后来都实现了：罗中立于1983年去了比利时；我于1984年被调到中央美术学院油画系第一工作室；而四川的这批油画也随着中国的改革开放，于上世纪80年代中叶走出了国门。

联系到50年代初期的历史，高小华所说的第三个愿望非常接近江丰早年的艺术理想。江丰从年轻时代就开始用艺术加入了革命，他对艺术与时间有一种特殊的敏锐，然而，这个敏锐被深深地限制在《在延安文艺座谈会上的讲话》的范围里。

23 在创作这幅作品之前，何多苓曾经构思了另一幅关于知识青年的作品。这是一幅尺寸较大的描绘女知识青年沐浴的油画，艺术家的意图虽然是去追求一种自然之中生命的和谐与美丽，但这幅油画最终只限于一张精细的草图，它夭折的原因可能不止一个，但其中最重要的原因恐怕与当时的文化氛围有关。可以预料，如果这幅描绘众多女性裸体的油画在当时居然获得通过而展出的话，它将引起的震动会有多么大。

24 载《美术》1982年第4期。

25 《"何多苓展"画册》，福冈：日本福冈美术馆1988年版。

26 《美学思潮》，成都：四川社会科学院出版社1985年版。

27 《"何多苓展"画册》，福冈：日本福冈美术馆1988年版。

28 当时的社会政治文化背景，也在一定程度上促成了"生活流"这一艺术现象的产生。但不容否定的是，这种对人性、对普通生活的兴趣，在当时并不是艺术家们一种逃避主义的选择。

29 画家在他的《大事记》里记录说：1979年，

四川美术学院图书馆进了一本法国印象派的画册，放在一个玻璃桌里每天翻一页，我和张晓刚经常去临摹印象派大师的作品。我们开始知道了莫奈、塞尚、毕沙罗，后来我们知道了马蒂斯、凡·高、毕加索。

30 载《美术》1982 年第 4 期。

31 1985—1986 年，周春芽对藏区生活和风景的描绘发生改变。这一时期的作品克服了《藏族新一代》或其他作品中某些"旅游者"式的眼光和感受，获得了一种更为本质、更为成熟的对自然和自我的理解，并找到了一种相应的语言方式。神秘感和光线是周春芽此时所竭力追求与渲染的东西。在《月光下的塔》中，人从画面上消失了，一种明显的理性控制使画面上的物体被简化变形成风格化的构成。画面物象的形式似乎正暗合了塞尚关于自然界是由圆柱体、锥体等构成的论断。强烈的光影效果让人想起契里珂所描绘的罗马或都灵的街景与广场。

32 私人文件。

33 同上。

34 同上。

35 画家在《我的第一次油画风景写生》中写道：

1968 年，"文革"乱世，我满 15 岁，趁乱学起油画来。在大墙面大铁皮上才画了几幅毛主席"红宝像"，我就认定自己已经是个油画家。冬季头一场雪，我约了两位大我几岁的工人画友，郑学明、李云晖，直奔淮海路西端襄阳公园，瞄准园外那座有五个圆顶的东正教教堂画写生。那年，教堂早已成了卢湾区抄家物资管理办公室，但圆顶不容易"抄"走，我们早就选定一下雪就画它：它多像苏联画册中的景象什么是苏联、旧俄、东正教，我们全不懂，但那又怎样！（陈丹青：《多余的素材》，山东画报出版社 2003 年版，第 3 页）

36 载《美术研究》1981 年第 1 期。

37 同上。

38 同上。

39 事实上，陈丹青后来一直在极力反对"油画民族化"的提法。他总是不遗余力地强调油画自身的特点是不可能被中国自己的绘画传统所同化或影响的。换句话说，他认为把油画这种西洋画种进行改造，实际上等于消除油画。

40 高小华注："1981 年'全国青年油画家座谈会'，是一次非常重要的座谈会，因为当时邀请的是在全国美展和青年美展获奖的青年画家。陈丹青没有参加那两次美展，而是作为一个特殊的嘉宾被邀请到座谈会场。"

41 转引自高小华：《中国现代美术史中的"伤痕绘画"——在中国美术学院美术史论系讲课内容汇编集》（未发表），2006 年 7 月。

28

形式革命、"星星"事件与现代主义

形式革命

从1976年"四人帮"的倒台,到1979年,中国文艺界逐渐从"文化大革命"的沉痛中苏醒,"伤痕"艺术的出现及其产生的影响,象征性地说明了这个时期艺术家们所具有的独特心态。对"文化大革命"的沉痛回顾与审视,在全国范围内引起了共鸣。然而,当时的艺术家们似乎还没有意识到,这种在情感和思想上对那段荒谬历史的批判,实际上是一场在更大范围内、更深程度上对"文化大革命"的历史进行反思和批判的开端。

1979年,中国美术家协会在召开了第23次常务理事会扩大会议后正式恢复工作。也是在这一年,筹办了《学习张志新烈士美术、摄影、书法展览》、《庆祝中华人民共和国成立三十周年全国美展》,出现了对《枫》的讨论,首都机场候机楼壁画也在争议中完成;也是在这一年,一些敏感而又不甘寂寞的艺术家集合在一起,成立了如"北京油画研究会"这一类民间的俱乐部性质的团体,四川的野草画会开始筹备。同在这一年,以"星星"美展为代表的一批现代主义者,第一次以群体的方式出现在美术界。

面对这样一种局面和氛围,批评界和理论界表现出了令人吃惊的迟钝和麻木。艺术家的创造活动事实上已经掀开了压在艺术大河之上的那一层坚冰,而批评家们和理论家们都似乎还在冰水里,没有对这种坚冰的破裂作出自己应有的反应。甚至,他们根本就没有敏感到这种破裂将对中国艺术的发展意味着什么。

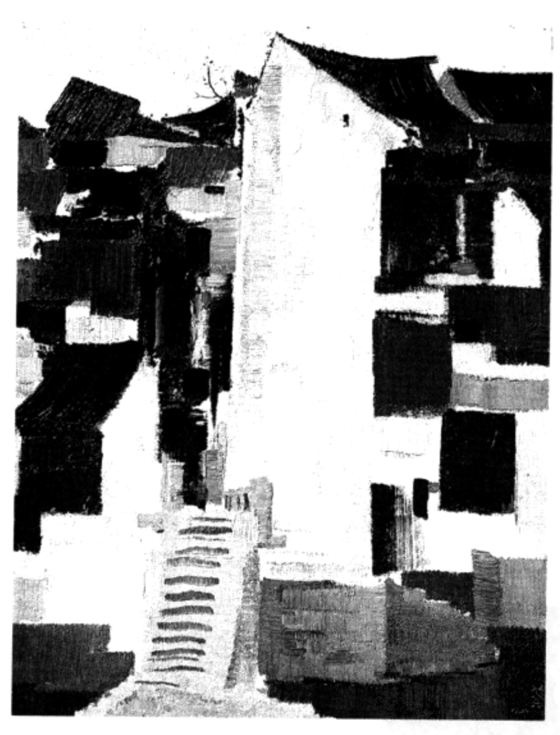
没有被批评家和理论家们敏感到的东西,被艺术家自己体会到了。在发表于1979年《美术》第5期的一篇题为《绘画的形式美》的文章中,画家吴冠中(1919—)在几乎没有任何理论准备的情况下,以随感录的笔法提出了绘画要追求形式美的口号,触发了一场历时近五年的关于形式与内容、关于形式美的热烈争论。

在这篇文章中，吴冠中语调激昂地要求，造型艺术应该有自己的特征。他写道：

在造型艺术的形象思维中，说得更具体一点是形式思维。形式美是美术创作中关键的一环，是我们为人民服务的独特手法。

美术与政治、文学等直接地、紧密地配合，如宣传画、插图、连环画……成功的例子也比比皆是，它们起到了巨大的社会作用。同时，我也希望看到更多独立的美术作品，它们有自己的造型美意境，而并不负有向你说教的额外任务……

美术教师主要是教美之术，讲授形式美的规律与法则。数十年来，在谈及形式便被批为形式主义的恶劣环境中谁还愿意当普罗米修士！教学的内容无非是比着对象描画的“画术”，堂而皇之所谓写实主义者也！……我认为形式美是美术教学的主要内容，描画对象的能力只是绘画手法之一，它始终是辅助捕捉对象美感的手段，居于从属地位。而如何认识、理解对象的美感，分析并掌握构成其美感的形式因素，应是美术教学的一个重要环节，美术院校学生的主食！[1]



28-1 吴冠中 《江南人家》 1981年 麻布油画 34×25cm

吴冠中在这里提出，“造型艺术除了表现什么外，‘如何表现’的问题实在是千千万万艺术家们在苦心探索的重大课题，亦是美术史中的明确标杆”。

吴冠中显然没有过多地去思考他在这里所说的形式和表现的准确定义。这位画家试图冲破某种僵化制度，试图批判某种既定规范的激情远远超过了他关于形式问题的论证。

如果说当时的批评界和理论界对吴冠

中的这篇文章所提出的问题迟迟没有作出反应的话，那么吴冠中随后发表的另外两篇文章则再一次激烈地宣扬了自己的观点，并刺激了那些沉睡的人们。

在发表于1980年题为《关于抽象美》的那篇文章中，吴冠中写道：“抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的。”他指出，“像”了不一定美，并且对象本身就存在美与不美的差距。吴冠中例举了他自己对中国书法和园林绘画艺术中的抽象形式的感受，他认为：

我们要继承和发扬抽象美，抽象美应是造型艺术中科学研究的对象。因为掌握了美的形式抽象规律，对各类造型艺术，无论是写实的或浪漫方法的，无论采用工笔或写意，都会起重大作用。……我们研究抽象美，当然同时应研究西方抽象派，它有糟粕，但并不全是糟粕。……它们都还是来自客观物象和客观生活的，不过这客观有隐有现，有近有远。即使是非常非常之遥远，也还是脱离不了作者的生活经历和生活感觉的，正如谁也不可能提着自己的头发脱离地面而去！[2]

吴冠中在一种随感录式的笔调中，提出了他在《绘画的形式美》中不曾提出的课题：抽象。但是他没去认真地解释和辨析他的抽象的概念，而他更多地是凭借自己的感悟，道出了艺术家的一种内在要求。这种内在要求，在他于1981年由北京美协和北京油画研究会发起的一次学术讨论会上的发言中，被明确无误地发挥出来：

有一条不成文的法律：“内容决定形式”，数十年来我们美术工作者不敢越过这雷池一步。……

然而造型艺术，是形式的科学，是运用形式这唯一的手段来为人民服务的，要专门讲形式，要大讲特讲。……

我们这些美术手艺人，我们工作的主要方面是形式，我们的苦难也在形式之中。不是说不要思想，不要内容，不要意境；我们的思想、内容、意境……是结合在自己形式的骨髓之中的，是随着形式的诞生而诞生的，也随着形式的被破坏而消失……内容不宜决定形式，它利用形式，要求形式，向形式求爱，但不能实行夫唱妇随的夫权主义。

在发言结束时，这位艺术家再明白不过地道出了自己的心声：“我没有理论水平，不能阐明内容一词的含义和范畴，如果作者的情绪和感受、甚至形式本身也都就是造‘故事、情节’之类才算内容，并以此来决定形式，命令形式为之图解，这对美术工作者是致命的灾难，它毁灭美术！”[3]

吴冠中的这篇文章，被直接冠之以《内容决定形式？》的标题，不是没有原因的。我们可以看出，从他提出“形式美”、“抽象美”，到他直接怀疑“内容决定形式”，他的思想脉络是清晰的，那就是要批判“数十年来”一直统治中国艺术界的一种威严的金科玉律。“内容决定形式”本身的科学性我们姑且放置不论，这一口号在“文化大革命”中被发挥到极致，以至于成了定夺艺术家生死存亡的最高戒律这一事实，我们是有目共睹的。吴冠中以及一大批艺术家的艺术生涯，正是在这样一个戒律下，被白白葬送了十来年。所以，他们的激昂，他们的迫不及待，甚至他们的偏激浪漫，都因此而变得可以理解。

从吴冠中的《绘画的形式美》一文开始，一场波及艺术界、批评界和理论界的关于形式、抽象、美感、形式与内容的关系的论战逐步展开。艺术家、美学家、批评家各持己见，以不同的方式参与了这场事实上远远不局

限于艺术问题的大辩论。

美学家洪毅然在1980年12月号的《美术》上，曾发表一篇题为《艺术三题议》的文章，对"出现不少文章大谈所谓'艺术的形式美'"的现象作出了反应。他明确表示反对一种纯形式的本身自足的美的存在。他认为"'艺术形式'(艺术的表现或表达形式方式)的美，不能也不应当脱离其所表现(表达)的'艺术内容'，而且是要被其所表现(表达)之特定具体'艺术内容'决定的"。他认为，艺术形式的美，"归根结底实因内容而美，因其所表现的内容之需要而美"。他认为，最好不提艺术的"形式美"，而提艺术形式的美，这样，可以避免艺术"落入形式主义的泥潭"。在随后发表的数篇文章中，洪毅然大致坚持了自己的观点，强调内容决定形式乃是艺术审美的一条客观规律。在1981年第3期《美术》上，洪毅然发表了《谈谈艺术的内容和形式》一文。该文的副标题是"兼与吴冠中同志商榷"。在文中，洪毅然从美学的范畴入手，抓住吴冠中在北京油画研究会学术讨论发言中的观点，对吴冠中的思想进行了批判。他指出吴冠中在谈及纯形式的美时，混淆了美感与快感的界限，将快感作为美感来加以推崇。同时，他指出吴冠中对所谓"内容"的了解，实际上是针对"故事"、"情节"和政治范畴或文学领域的题材而言，而这种理解令人"遗憾"地狭隘。

洪毅然的文章将对于形式的讨论上升到了一个美学或哲学的层次上，这或多或少地吸引了一大批理论家从这一角度来参与论战。在论战中，富于代表性的文章还有迟轲的《形式美与辩证法》(《美术》1981年第1期)，浙江美术学院文艺理论学习小组的《形式美及其在美术中的地位》(《美术》1981年第4期)，沈鹏的《互相制约——讨论形式与内容的一封信》(《美术》1981年第12期)。在这些文章以及随后三年所发表的文章中，对于形式与抽象、形式美、形式与内容的关系的讨论逐渐深入、扩展，涉及到许多艺术内部的重要课题。艺术家和理论家们讨论了艺术的目的和本质，艺术的发生学与形式的关系，讨论了抽象的定义及其内涵和特征，讨论了抽象美和形式美的区别与联系。在谈及这一阶段的讨论时，我们可以毫不犹豫地列出这样一些文章：《审美作用是美术的唯一功能》(彭德，《美术》1982年第5期)，《艺术概念的基本层次》(高尔泰，《美术》1982年第8期)，《试论中国古典绘画的抽象审美意识》(何新、栗宪庭，《美术》1983年第1期)，《从"形式感"谈到美和"抽象美"》(洪毅然，《美术》1983年第5期)，《形象的节律与节律的形象——关于抽象美问题的一些意见》(杜键，《美术》1983年第10期)，《抽象美讨论简评》(马欣忠，《美术》1984年第1期)。

在这些众多的论争中，有人提出，没有纯形式的美，如果认为形式可以完全脱离内容而单独存在，实际上就是以"形式感"代替美感。而这种纯形式的所谓美感不过只是"快感"(洪毅然)。有人认为，艺术美本身不应成为艺术创作的目的，"片面追求形式美，其结果是必然削弱艺术所应有的认识功能，思想记录功能和审美功能"(浙江美院理论小组)。有人提出，艺术美不能坚持它与艺术内容的对立，而应与内容保持和谐的统一(叶朗)。

与之相对，有的人提出，美术的唯一功能就是审美功能，追求形式美，对形式美的了解探索和把握，是一切有成就的艺术家成功的首要秘诀，是一切有价值的美术作品传世的先决条件(彭德)；也有人从审美心理的角度，从观众参与创造的前提来肯定有一种抽象美的存在(马欣忠)，更有人直接从艺术

发生学角度论证艺术是从形式的抽象开始产生的(何新、栗宪庭)。

在这些纷然的论争中，高尔泰关于艺术特质的论述具有特殊性。在那篇题为《艺术概念的基本层次》的文章里，他从艺术概念的创造层次、形象媒介层次、精神和情感的层次，以及表现的层次等对艺术的特性作了一次大包围式的定义。作者力图在对各个层次的界定和分析中流露自己对形式和内容这两者之间的关系的认识，而避免直接对这两者作出明确的判断。最后，他为艺术下了一个目的论式的定义："艺术是人类进步的一种特殊手段。"而艺术的所谓审美或形式等，只是一种"表面的"目的。这篇文章在最后仍然给艺术下了一个功能主义结论，但却将功能所服务的目的换成了一个笼而统之的"人类进步"。这一点恰好是我们的兴趣所在。纵观这场讨论，实际上正是一场关于艺术目的的讨论。不管是形式与内容的关系，还是形式美或抽象美，从根本上讲，都或直接或曲折地引向了艺术的根本目的。即：艺术到底为什么而存在，它的最终服从对象到底是谁、是什么？事实上，这场争论后面所隐藏的，甚至不是艺术的问题。

吴冠中在他的那篇《绘画的形式美》中所描述的体验值得注意：

我有一回在绍兴田野写生，遇到一个小小的池塘，其间红萍绿藻，被一夜东风吹卷成极有韵律感的纹样，撒上厚薄不均的油菜花，衬以深色的倒影，幽美意境令我神往，久久不肯离去。但这种"无标题美术"我画了岂不被批个狗血喷头！归途中一路沉思，忽然想到一个窍门：设法在倒影远处一角画入劳动的人群和红旗，点题"岸上东风吹遍"不就能对付批判了吗！翌晨，我急急忙忙背着画箱赶到那池塘边。天哪！一夜西风，摧毁了水中文章。还是那些红萍绿藻、黄花……内容未改。但组织关系改变了，形式变了，失去了韵律感，失去了美感！我再也不想画了！[4]

吴冠中的这种体验，再明白不过地代表了在"文化大革命"乃至20世纪60年代以前的许多年代里，中国艺术家们的一种普遍创作心态。当他们被某种美好的东西所触动，当他们自发地产生了某种强烈的创作欲望时，他们紧接着便想到，这样进行创作"岂不被批个狗血喷头！"原因很简单，这样为了一种韵律感的纹样、一种"幽美意境"而进行的创作，将直接表露出艺术为了美而存在和服务的意向。所以，艺术家不得不考虑，要在倒影的角落里加上"劳动的人群和红旗"，要给作品取上"东风吹遍"的名字。事实上，多年以来，艺术家的创造激情往往就是由于有了这种为什么创造的问题而被压抑，创造冲动之中总是夹杂着对"批个狗血喷头"的恐惧。所以，吴冠中带着一种深恶痛绝的心情，在他这篇文章里斥责了内容对形式的钳制，要求一种对形式更为自由的运用和体现。

吴冠中大概也没有料到，他的内容决定形式的观点，会引发如此长久的、深入的对艺术本质问题的讨论。换句话说，吴冠中最初的意念，不过是提出一种对美的形式的基本要求。而在后来的讨论中，人们似乎就逐渐把这个初衷置之不顾了。在一次又一次哲学的、美学的、理论的交锋里，人们从不同的侧面和角度去探讨艺术的形式问题，论点不可不谓之新，论据不可不谓之实，论证不可不谓之详细严密。然而，吴冠中所涉及的一个最基本的问题，却被有意或无意地搁置在冷清的角落里。

这真是一个十分奇妙的现象。正如我

们前面所说，1979 年的中国，正从“文化大革命”的黑暗中醒来，在艺术的领域内，已经出现了令人十分可喜的局面。就绘画而论，如果说以四川美院的几个青年艺术家为代表的“伤痕”绘画依然沿用了过去的语言方式的话，那么“北京油画研究会”、四川的野草画会和“上海十二人画展”所展示出来的艺术家对语言的思索，不能不说是在艺术领域内小心翼翼的改革。在汲成的油画《人像》(1979)中，我们可以看到作者在描绘对象时有意识地强调了笔触的飞动感，并且试用了一些未调和颜料，使画面闪动着一种隐约的雷诺阿式的韵味；张奇开的《病人》出现的象征性表现主义笔触在当时可谓触目惊心，而马运洪的油画《春天》，则大胆地夸张了作者对色块的朦胧主观感受，对这种感受的渲染超过了进行物象描绘的欲望。在 1979 年 11 月 23 日至 12 月 2 日举办的民间性“星星”美展上，艺术家们更是以超凡的勇气明确宣称了对表现形式的兴趣。王克平、马德升们的作品把许多西方现代艺术的手法直接挪为己用，以陌生新奇的语言使大多数被禁锢了多年的中国观众目瞪口呆。

面对这样一些现象，批评界和理论界的反应是沉默。于是作为一名艺术家的吴冠中以及其他对现实早有敏感的艺术家们做了自己的代言人。当批评界和理论界惊醒过来，并接过了这一场讨论的控制权之后，事情的发展就显得滑稽起来。在全国当时唯一一家艺术杂志《美术》上发表的文章，越来越走向理论化、哲学化，甚至开始了文字游戏。理论家们搬出了一大套各种各样的概念、术语、例证、历史，从上到下，从左到右地批判或赞同艺术家的观点。甚至，对吴冠中的那几篇随感录式的著名文章，出现了不少寻找其逻辑漏洞的批驳。到 1983 年至 1984 年，对于形式和抽象问题的讨论达到了如此一种程度，以至于艺术家们感到这种讨论已经与他们无关。起初曾经是他们最迫切需要澄清的问题，现在已完全被理论家们所接管，而用画笔发言的他们已经无法插嘴。

在吴冠中的《内容解决形式?》同其他几位艺术家的发言于 1981 年第 3 期的《美术》发表后，冯湘一在同年的《美术》第 12 期发表了一封《给吴冠中老师的信》。在这篇措辞恳切的文章中，冯湘一指出了吴冠中对“内容”的理解是不正确的，认为吴冠中将内容仅仅限于“故事、情节等等可以用语言说明的事件和物件有失偏颇”。冯文以子之矛，攻子之盾，用吴冠中自己的作品实例来证明“内容解决形式”的准确性和科学性。令人感兴趣的是，冯湘一在驳斥了吴冠中的观点后，写上了这样一段话：

> 其实，您自己也敏锐地觉察到了，您所反对的“内容决定形式”的“框框”，仅指多年来我们的习惯理解：“内容是指故事、情节，多半属于政治范畴或文学领域的。”您并不反对“绘画艺术的内容决定绘画的表现形式”吧？在这里，我要指出的是：习惯的理解，不等于正确的理解，尤其不等于马列主义美学(包括文艺理论)的科学理解。您对“内容决定形式”的“不成文法律”的反感，是有着深刻的社会历史原因的。首先，三十年来强调的“文艺与政治关系”，不幸遇到了接二连三的“极左”思潮的玷污；解放以来的文艺理论以文学理论为主宰……并且硬搬外国的居多。[5]

冯湘一指出了吴冠中的文章中最本质的东西：对“内容决定形式”的反感，有着深刻的社会历史原因。然而，她并没有沿着这条思路再追下去，只是轻描淡写地说，这种社会历史原因是“极左”思潮对“文艺与政

治”的关系的玷污。是没有更深地思考这一问题的能力，还是在当时难以对这一点进行过多的讨论，或是其他什么原因？我们不得而知。

这场关于形式和抽象的讨论，事实上是对历年来统治中国艺术的“文艺与政治的关系”的一种批判和反动。对于形式与内容的关系的认识，对于美的定义，对于艺术本质的定义，对于抽象的理解，是千古不变的艺术母题。多少年来多少艺术家、批评家和理论家对其进行过多少深入的探讨和争论。在无数次学术交锋之后的今天，这些问题依旧令人迷惑。但是，这并不令人感到奇怪。所以，中国艺术界从1979年到1984年的这场讨论，在众说纷纭之后没有得出一个总括性的结论，也不会令人感到奇怪。在今天看来，当时的争论所涉及的那些或浅或深的问题其实并不重要，而有一些被涉及然而又未被深入讨论的问题，却似乎更有意义和价值。这就是为什么我们认为高尔泰在那篇题为《艺术概念的基本层次》中给艺术下的定义意味深长的根本原因。

在这次讨论中，我们不能不注意到，关于中国传统绘画中的抽象和形式美的问题一直是争论中心之一。从吴冠中的《关于抽象美》开始，许多文章都涉及了这一点。意见莫衷一是，程度有深有浅。也有的讨论涉及了当代的一些艺术作品，如罗中立的《父亲》。在这些争辩中，许多人似乎透露出这样一种认识：形式和抽象的美在中国艺术中早已有之，并不只是舶来品。中国的文人艺术、书法直至中国的原始艺术中，都天然地具有一种抽象成分，具有形式美的因素。在这一系列关于中国传统艺术的形式和抽象特征的讨论中，何新、栗宪庭的关于中国画的那篇长文可以说是最突出的代表。这篇洋洋洒洒的论文采用了多种角度和方法，探证了众多的问题。这篇文章得出结论说：“中国画的抽象意识是人类一切早期绘画所共有的。而唐宋以后，画家所追求的那种抽象审美意识，却完全趋于自觉的、受引导于中国传统文化背景下那种特殊的哲学美学观念。”

不管这种认识是否准确，也不管这种论点是否有意义，这种讨论的提出所带有的微妙的民族主义色彩却是显而易见的。但是，如果我们仔细地体会了下面这段引文，大概我们对这一类在中国传统中去寻找形式和抽象的努力就会有更深一层的认识。

> 有人把众所周知的“内容决定形式”这一为现实主义美术创作必须遵循的命题，贬得一文不值。……假创作上要冲破禁区为名，大声疾呼地反对内容决定形式，主张形式决定内容，以及形式就是内容之类西方现代派搞的艺术理论，这实际上也是贬低马克思主义的反映论，至少……认为唯物主义的反映论在美学范畴内是不适用的。……其根本用意无非是：今后我们的造型艺术的前途是倒向欧美，走欧美现代派的艺术道路，主张美术脱离生活，特别是脱离社会的斗争生活；对毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中所阐明的光辉真理，认为不屑一顾，过时了！蔑视革命现实主义的美术；对十七年为人民大众服务的中国新美术，采取全盘否定的态度。[6]

这是当时的中国美术家协会主席江丰在《中国画研究》中发表的文章中的一段话。显然我们可以明白，由吴冠中最初所引发的这次关于形式与抽象的辩论触到了政治和体制上的问题。我们也会明白，为什么会有许多人急于去中国传统绘画中寻找抽象和形式的美。这就是中国艺术家所面临的复杂的局面。对于一种所谓的习惯势力的反

抗和批判在1979年的中国虽然已经初步展开，但这种展开的幅度与深度却是极为有限的。事实上，在当时的中国，如果有人指责你的艺术主张是脱离社会的斗争生活，蔑视革命的现实主义美术，这种指责所包含的分量便远远超出了学术讨论的范围。我们不应该忘记，仅在几年前，中国的艺术家们还面临着这样一种局面：

由于目的不同，工农兵业余作者在学习方法上也完全从资产阶级学院派教学体系的旧框框中解放出来。……祖祖辈辈被剥夺了文权的工农兵，今天画出了最新最美的图画。他们的作品不仅在内容上具有强烈的无产阶级战斗风格，鲜明的社会主义时代气息，而且在艺术上也大胆突破了资产阶级的条条框框、清规戒律，勇于革新，勇于创造。它猛烈地冲击着旧画坛那些崇洋复古、颓废没落、陈腐僵化、低级庸俗、形式主义等资产阶级的污秽垃圾。工农兵的作品以其刚健、清新、明朗、健康的崭新革命风格，使人精神振奋，耳目一新，展现出一种新艺术的萌芽。[7]

这是1976年《美术》第3期上发表的文章。清楚这段历史的人知道，如果一个艺术家，一旦落入了崇洋复古、颓废没落、陈腐僵化、低级庸俗和形式主义等资产阶级垃圾的概念所指范畴，他的艺术命运乃至肉体生命在当时就将不可避免地会遇上重大挫折。所以，吴冠中在看到绍兴乡村的美妙景物时，马上就会想到被批得狗血喷头的结局，也自然而然会想到要将这种风景与"社会斗争生活"相联系，想到"岸上东风吹遍"这样一个标题了。

1978年，在"四人帮"被打倒的两年之后，《诗刊》在当年的1月号上发表了毛泽东的《给陈毅同志谈诗的一封信》。在这封信中，毛泽东简单地谈到了写诗的几个问题：

又诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴的两法是不能不用的。……宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。以上随便谈来，都是一些古典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。[8]

毛泽东的这封信写于1965年，但却在1978年发表。发表的时间是耐人寻味的，发表之后所引起的全国文化界的激动和兴奋，所引起的关于诗的形象思维问题的热烈讨论，更是令人深思。在文艺的工具主义统治中国的年代里，诗的形象思维由于属于形式的范畴而长期未被人提及和讨论。毛泽东逝世一年多之后，一句简单的"诗要用形象思维"便触发了一场全国范围内的讨论热潮。以毛泽东在当时中国的威望来解释这种中国所特有的奇妙现象，毫无疑问可以从一个方面对此作出回答。但事实上，我们应该指出，毛泽东在当时的号召力，已经远远不及现实自身的号召力。关于诗的形象思维的讨论，是从"文化大革命"的黑暗中刚刚挣脱出来的中国文艺界对文艺工具主义的第一次隐晦曲折的批判和反拨。漫长的中国文化历史，从20世纪50年代到70年代的中国文化艺术的遭遇，已经教会了许多中国艺术家、文学家和理论家，他们能够敏感到时代的朝向，敏感到时代的要求。他们同时也能用一种微妙的方法，来响应这些时代的要求。

我们可以把《美术》在1978年第1期转载《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》看作是一次与党中央保持一致的行动。但是，这次行动在艺术家中所产生的潜移默化的影响，也许是当初刊载这封神奇的短信的人们

所始料不及的。这封信在《美术》上的刊载，无疑也向艺术家和评论家们表示：关于艺术的形式问题，现在已经可以正式地、不畏风险地提上议事日程。在中国，理论指导实践长期以来曾是人们的固定思维模式，尤其是伟大人物和伟大领袖的理论。诗的形象思维问题对艺术界的影响，正是在这样一种模式下逐渐产生的。或者我们毋宁说，这一问题的被提出和被讨论，实际上为一年以后艺术界关于绘画的形式和抽象问题的讨论奠定了合法化的基础。如果我们回忆一下吴冠中在那篇著名的《绘画的形式美》中的一句话，我们就对此深信不疑了。吴冠中说：“在创造艺术的形象思维中，说得具体一点是形式思维。”从造型艺术的形象思维“具体”化到形式思维，吴冠中的逻辑推绎得如此仓促、急迫！以至于都显得有些荒谬。但是，这逻辑又是如此合理，如此地具有现实意义和历史意义！这无疑又一次强调了我们在前面所提出的观点：这场论争的最关键点不在理论和艺术范畴之内，而在那些概念、推理、立论、驳论的范围之外。

当然，这不是说中国的理论家们和批评家们在这场论争中没有作出学术努力和贡献。恰好相反，由于这场理论上的讨论同时代的节奏相吻合，对艺术创造的促进和影响是不言而喻的。在这些或激烈或温柔的争辩中，一种彻底批判文化专制主义的精神开始初显端倪，它为艺术家们更大胆、更自由地去寻找自己的语言，去促成“文化大革命”的坚冰破裂瓦解，起到了推波助澜的作用。

在那个奇妙的年代里，中国现代艺术初始和萌芽似乎也被蒙上了一层奇妙的薄纱。一切似乎都令人难以理解。艺术家冲动地呼唤一种创作上的自主性和基本权利，而评论家则在一种朦胧之中对这种冲动和呼唤采取了冷静的升华，热烈的争论似乎与艺术家的初衷无关。但事实上，正是这种争论，又在一种朦胧和表面的不相关之中，对艺术家所提出的基本问题作出了含混然而具有实际意义的回答，为中国现代艺术的萌芽和发展开拓了一条曲折难行但又具有开放性的通道。

“星星”美展

从 1949 年以后，艺术家们顺理成章地成了国家出钱供养的工作人员。不管是艺术学院的应届毕业生，还是没有从艺术院校毕业但通过各种方式进入了“美术单位”的人们，都无一例外地在生活的基本来源上得到了保障。民间艺术家这一称谓的所指往往是在农村里没有国家工资和“商品粮”供应的农民或其他人。当然，所有的美术展览都由政府的有关部门组织承办。民间展览事实上是不存在的。艺术家们为了展出自己的作品，就必须将作品送交国家的某个筹展机构，以获得认可和批准。而筹展机构所扮演的角色和职能，往往是随着政府的政策变化而变化。当我们把“文化大革命”时代的“政策”和这种机制相联系，把那种封建的文化禁锢体制同这种机制相联系，我们就能意识到这种机制实质的产生背景了。对艺术家的钳制，其最佳的方式不过是取消他的发言权利取消他的作品展出和发表的权利。在物质条件相对薄弱经济相对贫困的中国，推行一统化的艺术格局，提倡一统化的风格方式，就是牢牢掌握展览筹备审查和杂志编辑发表的权利。

对于那些试图以自己所喜爱的语言方式来表达自己真实内在感觉的艺术家来说，在那样一种机制的压抑下，只有两条路可选择：或者，加入政治化主流，放弃自己的真实内心，遵循历次展览的制作要求；或者，保

持沉默不语。当然，"文化大革命"时期残酷的现实，让许多艺术家无法进行选择，在一切都以阶级斗争为纲，一切行为都受"非左即右"原则检查的时代里，沉默甚至也是一种罪过，不语往往是不满的同义词。而不满所将导致的噩运，足以令艺术家们不寒而栗。在"文革"政治高压和"无情打击"的形势下，中国的大多数艺术家们只能忍痛选择前者。

到1979年时，尽管毛泽东的逝世、"四人帮"的下台以及邓小平倡导的关于"实践是检验真理的唯一标准"的讨论已经为艺术上的创作松动和风格多样化准备了政治和文化上的条件，但艺术机构的运行机制却丝毫未有改变。对于那些想按自己的方式描述自己的感受的艺术家来说，他们的发言权依旧被掌握在"美协"或美术馆等机构里。这也就意味着，艺术家的感受和追求、语言形式等依然将接受一遍又一遍的检验。而检验的标准，往往又是一统化的。因为在那个时期，思想领域的解冻开放仅仅处于开始，艺术范围内的探索和批判甚至还要迟缓一些。尽管"伤痕"艺术中的许多作品也抨击了现实中的黑暗和苦痛，但这些抨击往往被辛酸的回忆之泪所浸透软化，它更多地是指向已成为了过去的一些历史表象。对悲剧产生根源的思考，则留给了后来的人们。况且，这些"伤痕"艺术作品，都是在美术协会等机构认可的前提下，才得以展出的。一方面，这固然体现出中国艺术的真正苏醒在各个方面都产生了影响；另一方面也说明，这种"伤痕"艺术的得以展出，正巧与党和政府在当时的迫切任务相吻合。当时的政府和党所面临的迫切任务，就是要对自己在"文化大革命"时期所犯的错误作出检讨与反思。

总的说来，1979年的中国，已经为中国现代艺术的萌芽和破土而出准备了条件。但是，对这破土而出的方式和萌芽生长的状况，人们是没有能力去想象和预见的，历史似乎在等待。

"星星"美展的动议和想法，最初来自在一家皮件厂当工人的黄锐和在一家机构当描图员的拄拐杖的马德升。1978年底，成立了以这两人为首的筹备组，加入者有在《世界图书》当临时编辑的钟阿城，有化名为薄云的当时刚考入中央美术学院美术史系做研究生的李永存，还有在中央电视台照明部工作的曲磊磊。最初的成立会是在北京东四14条76号黄锐家举行的。[9]

当时的倡议者黄锐，记忆了选画的过程：

> 由我和马德升先看作品后定人选。在克平的家里是戏剧性的，我和老马在他的屋子里，惊讶有不少奇怪的木雕。我说："在展览里你的作品会最轰动。"他说："是吗，那我就参加了。"可是他连最轰动的画家马蒂斯、康定斯基都不知道。在严力家，我们是去看李爽的画的。我仅知道严力是诗人。除了李爽的画以外，还有幅风格别异。严力说是他的画，并问："怎么样？""不错，有新东西。"我们回答。"来参加展览吧！"严力被突然的邀请乐坏了，据说当晚就喝酒喝出了毛病。[10]

从选画的方式不难看出，"星星"美展自身并没有十分明确的主题。这不过是一次极普通的同人展览。确定作品的程序是简单的，确定作品的标准也十分简单。只要"有新东西"就行。这次展览的组织者和参加者，都是一些不在美术单位工作的"业余"艺术家。因此，他们确定展览作品的程序，完全抛弃了政府和学院派的那套。



28-2 1979年9月27日到10月7日在中国美术馆墙外的"星星"美展

1979年夏初，"星星"美展的作品筹备基本就绪。黄锐和马德升向北京市美术家协会负责人刘迅申请正式展览。刘迅在黄锐家里审看了作品，当即同意安排。但是北京市美协展厅的展览日程已经排满，"星星"美展只能等到第二年。"星星"的成员们商议，要抓紧时间，甚至不惜在露天展出。展出的地点选定在中国美术馆东侧的一个街头公园。

1979年9月27日，"星星"美展正式在中国美术馆东侧的铁栅栏上展出。展览导致了很大程度的轰动。展出的150多件油画、水墨、钢笔画、木刻、木雕引起了观众的极大兴趣，并且吸引了一些专业美术工作者。展览的第二天警察出面干涉，要求艺术家撤回展览的作品。9月29日，"星星"美展正式被撤销。[11]

展览被撤销后，"星星"的成员们曾通过北京市美协负责人刘迅同各方进行联系，但无效。于是，在9月29日晚上，由"星星"和其他一些民间刊物的人商议决定在第三天中华人民共和国成立30周年纪念日举行一次抗议游行，并正式控告北京公安局东城分局。9月30日，刘迅出面调解，要求"星星"成员们放弃游行。然而"星星"成员们却执意要继续下去。[12]

后来，游行的名称被改为"维护宪法游行"。

1979年10月1日，"星星"美展的部分成员与其他一些人在"西单民主墙"前汇合。在发表演讲（其中包括马德升）后，游行开始。游行队伍从西单出发，向北京市委前进。在游行的过程中组织者发表演讲，并唱《国际歌》、《义勇军进行曲》等。北京市委没

有同集会者正面接触。最后，游行队伍散去。这一次进行的抗议游行，引起了国际新闻界的轰动。然而，这并没有给"星星美展"带来任何好的直接后果。

10月2日，"星星"美展筹备组和北京当时的民间刊物《探索》、《沃土》和《四五论坛》等编辑部联合起草了一份《告人民书》。这份《告人民书》叙述了10月1日游行的起因和经过，为游行活动进行了辩护：

> 群众自办的"星星"露天美展于9月27日在中国美术馆东侧的街头举行。展出地点东、南两侧旁均有数十米，西侧是美术馆东墙，北部是小树林。美展一共展出了29位青年艺术家的作品，作品有继承有突破，令人耳目一新。
>
> 从27日到28日，两天展出，秩序井然，观者踊跃，丰富了街头公园游客的文化生活。展出期间受到了美术界老前辈的支持和赞扬。
>
> ……
>
> "星星"美展完全应受宪法保护的。它作为艺术品展出，完全不是那种贴满大街小巷的宣传品，或大、小字报，是不受那个"六条通告"约束的，因此，借口维护"六条通告"是完全站不住脚的诡辩。
>
> ……[13]

在此之后，中国经历了一次较大的政治震动。北京的"西单民主墙"被撤销。在这种政治背景下，"星星"美展的展出问题不再被人提起。

11月23日至12月2日，"星星"在画舫斋的展览也极为成功。[14]平时清静偏僻的古老庭院挤满了人。《人民日报》破天荒地刊登了"星星"美展自己出资的广告。11月30日，在画舫斋举行了一次座谈会。12月2日，展览的最后一天，共卖了约8000张门票。

1980年，《美术》杂志第3期刊登了栗宪庭以"本刊记者"的名义写的一篇题为《关于"星星"美展》的文章，并刊发了五幅"星星"美展的作品。

1980年夏初，"星星画会"正式成立，并在北京美协正式注册。此画会的主要成员有：黄锐、马德升、钟阿城、李永存（薄云）、曲磊磊、王克平、严力、毛栗子、杨益平、李爽、艾未未等。画会组织的第二届展览，得到了江丰的支持，从而得以在中国美术馆展出。[15]

时间本身证明了"星星"美展展出方式的合法性和游行示威的合法性。从"文化大革命"的专制黑暗中过来的人们，第一次呼吸到了艺术自主的空气，并为之欢欣鼓舞。因此，如果谁试图使他们重新失去这种权利，他们的反应必然是强烈的。同时，由于这种自觉的对艺术的捍卫，使得更大范围内的人民感受到了某种新的价值标准。这种新的价值标准在今后的发展中，将逐步被确立和充实，以至于为今后的艺术能更自主的探索和发展，提供了一个前提或一种氛围。

在第一届"星星"美展的前言中，艺术家们明确地提出，他们的作品具有两方面的目的：

> 世界给探索者提供无限的可能。
>
> 我们用自己的眼睛认识世界，用自己的画笔和雕刀参与了世界。我们的画里有各种表情，我们的表情诉说各自的理想。
>
> 岁月向我们迎来，没有什么神奇的预示指导我们的行动，这正是生活对我们提出的挑战。我们不能把时间从这里割断，过去的阴影和未来的光明交叠在一起，构成我们今天多重的生活状况。坚定地活下去，并且记住每一个教训，这是我们的责任。

积极地介入参与世界，这是"星星"艺术家的第一个见解，第二则是"用自己的眼睛"和"自己的画笔和雕刀"观察认识世界。所谓"自己的眼睛"和画笔雕刀，指的是与陈旧传统相对的艺术语言。

在第一届"星星"美展中，几乎所有的木雕都出自王克平（1949—　）之手。王克平的木雕，完全摆脱了学院雕刻的陈规，显现出一种未受任何约束的活泼。《呼吸》和《沉默》等作品，都借用木头材料自身的特点，表现了一种在束缚和压抑下的紧张状态。王克平自己描述说：



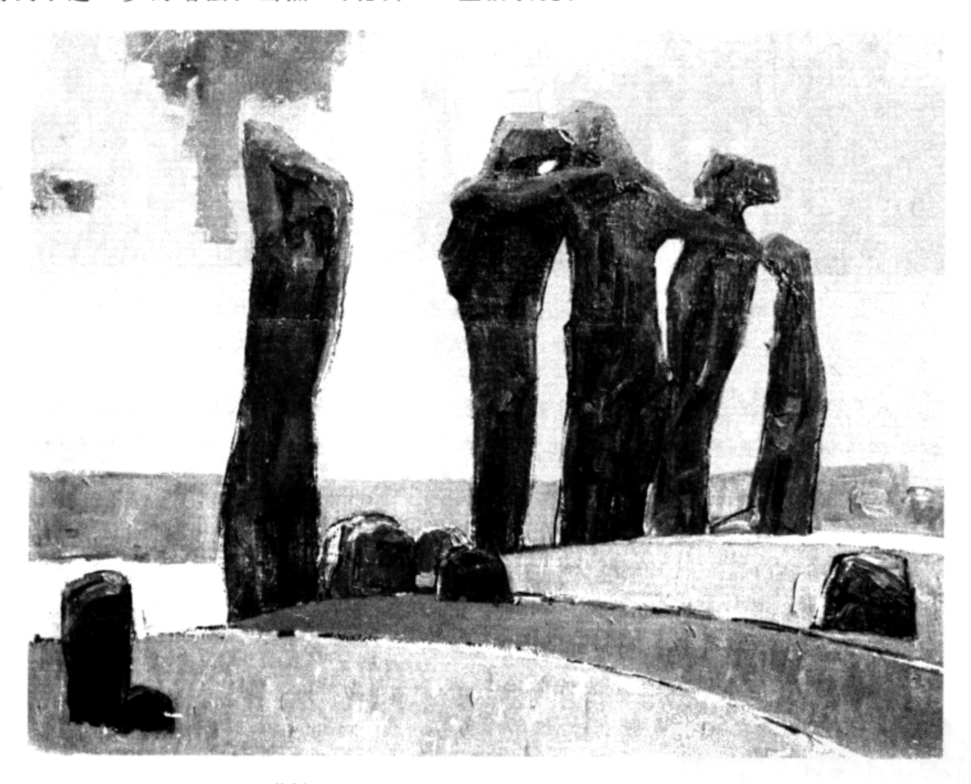
28-3　王克平　《沉默》　1979年　木雕

> 《沉默》是根据木头构思的，我找到一块带树疤的木头，想雕成一人头，那个嘴开始想雕成写实的。突然间，我感到树疤就像一张被木塞塞住的嘴。刻眼时，一边刻了一只闭着的眼，但觉得这样不能表达我的思想，主观闭着眼，给人感觉不敢睁开。后来我想蒙住，"四人帮"就是想要蒙住中国人民的眼睛，闭关自守。怎么蒙法，用纱布和木头不协调，这时想到自然和雕琢的对比，就在眼的位置刻了一些×线，像贴的封条。[16]

《沉默》这尊雕刻无疑带有尖锐的抗议性。王克平自己曾宣称，他的木雕受到了"荒诞派戏剧"的影响。王克平另一尊引人注目的木雕，是一尊制作较为精细的《万万岁》，运用了为中国乃至世界所熟知的小红书，一只干细的手从一个脑袋上长出来，手里紧握着一本小红书的实物。头部和手部全都变形，带有一种与那个高举小红书的狂热时代相联系的荒诞感。王克平说："我搞木雕，纯粹是为了发泄我心中的感情，'文革'初期我也是红卫兵，那种造反的热情全被阴谋家利用了。"

王克平作于1978年的木雕《偶像》本应在第一届"星星"美展展出，但出于政治上的考虑，没有展出。在第二届"星星"美展时，王克平的这件作品又一次引起了相当程度的轰动。相对于他的其他几件作品，这件木雕的写实性较强。头像的长度超出正常比例，眼、嘴、鼻都有一定程度的变形，头像的相貌特征却无疑是明显的。事实上，应该指出，这件作品的面部特征更多地倾向于传统的菩萨造像。一些联想更多地是来自于雕像额头上方的那颗五角星和作品的名字。雕像的眼睛闪现出莫测的笑意。作品表现出一种中国艺术在1949年以后很少见的胆识、智慧和幽默。1980年9月10日的《新观察》半月刊，在介绍"星星"第二届美展时，刊登了《偶像》的照片，在全国范围内引起了相当程度的轰动。可以想象，如果《偶像》是在1979年而不是在1980年展出，它将会带来什么样的后果。

在这次1979年的"星星"美展中，马德升的木刻，黄锐的《遗嘱》、《新生》，曲磊磊的《思绪》组画也不同程度地引起了观众的注意。马德升（1952—　）的《息》采用了大面积的黑色。一丝暮色显露在天边，映衬出一副牛犁和一个赶牛的人形。近景处是一张老人的脸和一只被拉长了手。画面虽然是写实的，但它所带有的某种珂勒惠支的风格特征，又使作品具备了一定的超现实感。[17]这种超现实感，在习惯了红光满面流着汗水欢笑的农民形象的中国观众面前，更得到了进一步的增强。当然，马德升想通过这幅作品表达对农民的同情，在当时的社会文化背景下所带有的批判性更毋庸讳言了。黄锐（1952—　）的油画《新生》将毁于战火的圆明园的几尊残存石柱变形描绘成了类似于人的形体，色彩鲜明强烈，带有象征意义。而与之相对的《遗嘱》，则以刺激性的色彩来试图表达一种对过去的回忆。黄锐的这两幅作品，似乎正说明了"星星"美展前言里的那几句话："我们不能把时间从这里割断，过去的阴影和未来的光明交叠在一起，构成我们今天多重的生活状况。"



28-4　黄锐　《遗嘱》　1979年　油画　60×80cm　法国私人藏

如果说第一届"星星"美展的作品在其形式方面的探索还未显露出真正的先锋性或前卫性的话，那么1980年举办的第二届"星星"美展在这方面就向前跨进了一大步。

在这届美展的前言中，艺术家们这样写道：



28-5　1980年举行的第二届“星星”展览人员的合影。包括王克平、李爽、邵飞、王鲁炎、杨益平、赵刚、毛栗子、严力、钟阿城。女孩是宋红

我们不再是孩子了，我们要用新的、更加成熟的语言和世界对话。艺术本身就是一种标志，表明作者有能力抓住美在世界中无数反映的一刻。

那些惧怕形式的人，只是惧怕除自己之外的任何存在。

世界在不断缩小，每一个角落都留有人类的足迹，不再有新的大陆被发现。今天，我们的新大陆就在我们自身。一种新的角度，一种新的选择，就是一次对世界的掘进。

现实生活有无尽的题材。一场场深刻的革命，把我们投入其中，变幻而迷蒙。这无疑是我们艺术的主题。当我们把解放的灵魂同创作灵感结合起来时，艺术给予生活以极大刺激。我们决不会同自己的先辈决裂。正如我们从先辈那儿继承下来的，我们有辨认生活的能力及勇于探索的精神……

很显然，在这一篇宣言里，“星星”艺术家们已经表达出这样一种倾向：开始把投向自己周围环境的目光投向自身，向自身的“新大陆”推进。艺术本身的目的以及形式的地位被提上了议事日程，因为“艺术本身就是一种标志”。

展览由街头民办转向美术馆承办这一事件本身，似乎形象地隐喻了展览作品的某种变化。马德升的木刻《六平方米》也许可以算做这种向自己的新大陆推进的代表作。在这幅木刻中，画家的狭小画室取代了《息》中的苍茫广阔的黑色天地。架上的画板，画家手中的笔和调色板，以及墙上挂满的各种

艺术品，展现了一个属于艺术家自我的空间。画家的身躯倾斜着，一只腿跪在床上，另一只腿夸张地拖长撑地，正竭力把自己从画板前推开。画家竭力想在一个有限狭小的空间里把自己同作品之间的距离拉大，造成了画面上的某种张力效果。但是，我们似乎可以这样问：他是否真的能将自己拉到一个可以让他“审美地”来审视自己作品的程度？他为什么想把自己摆到稍远的距离？以及，他能否在这个狭小的空间里获得那种审美距离？

事实上，在黄锐的作品里，这种把自己从作品前往后推以获得某种审美距离的倾向也存在着。在他的油画《世俗秋》里，一些介乎于干木头和干骨头之间的形块相互支撑靠偶，取得了某种平衡。画面干净完整，体现出作者有序的构图意识。有趣的是，黄锐的这幅作品在1980年12月的《美术》杂志上刊登时，作品被印反了，而作品的名字被误印为《春》。黄锐在写给《美术》编辑部的信中对这种不负责任的态度表示了他的愤怒，并声明：“对于现代派的作品，并不是正反都可以看，名字随意写。”他指出他没有想到“一幅画反过来看竟如此一塌糊涂”[18]。黄锐的这种恼怒也许可以从各方面来解释，但他对自己作品的“正面”效果的强烈要求，很能说明他在当时作为一名“现代派”艺术家所面临的心理压力。因为，在“星星”美展的观众留言里，就有大量的“混乱”、“乱七八糟”、“莫名其妙”的字眼。黄锐的愤怒或许正源于那种对这些评论的反感或者说恐惧。因为，既然反看正看都一样，那么“现代派”作品就的确“不是个东西”。

李爽（1957— ）的《神台下的红孩》、严力（1954— ）《对话》都表现出艺术家对发掘形式自身潜力的兴趣。《神台下的红孩》力图在纷繁的形和线条以及构图中，在一种响亮得刺眼的红色中得到强烈的情感效果。在严力的《对话》里，马蒂斯式的简洁同一种超现实的形象结合，制造出人与酒之间的对话的模糊含混气氛。

第一次参加“星星”美展的包炮的几件雕塑，也展现出一种纯粹形式主义的倾向。处于抽象与具象之间的《鸽子》，表达了一种对整体、谐调和光润的追求。陈延生的《陨》将一些无名抽象的形体散乱地投掷在一个深色面积上，别开生面，细小的形块有如米罗的画中所常见的那些可爱的形一样，给人一种玲珑乖巧的感觉。

中国的艺术观众，在面对五彩缤纷的作品时，他们通常只有一种反应：这要表现什么？或：这画的是什么？如果说视觉方式的革命意味着对人们的习惯视觉方式的批判和破坏，意味着要求人们改变其传统的视觉方式的话，那么“星星”美展的改革性便是毋庸置疑的。

在第二届“星星”美展的观众留言簿是小学生的练习本做的里，曾经有这样一段署名为“海外同胞”的留言：

> 刹那间，在你们的画展中，给我们带到了一个超时代境界。
>
> 印象派晚期、点彩派、抽象派、天真派，淋漓成功的表现在我们的眼前，一举把我们传统的西洋艺术创造跃进了一个半世纪。……
>
> 就像在其他各领域的重大发明一样，“星星”二期画展，揭开了中国西洋画的新纪元，它是极其成功的！

这位留言观众是否真是“海外同胞”，没有必要去追究和遐想。他的留言所表现出的那种喜形于色的兴奋，就已经足以说明“星星”在那个时代的影响力和价值。令人感兴趣的是，这位似乎博学的“海外同胞”对

"星星"第二届美展的高度评价，在很大程度上与他的这样一种认识联系在一起，即："星星"艺术家的创造，把传统的西洋艺术跃进了一个半世纪，因为，在"星星"中，他看到了"印象派晚期"、"抽象派"等等西方艺术流派的"淋漓成功的表现"。对于宣扬自己将用自己的眼睛和语言来观察描绘世界的艺术家来说，这位同胞的赞语与其说是一种锦上添花，毋宁说是一种令人败胃的逢迎。但在当时的中国艺术界，这种称道和赞誉方式又几乎是可以接受的。中国的艺术家们在经过多年的禁闭之后，突然发现西方艺术已经远非他们以前所认识的模样。那种掉队落伍的痛苦和急起直追的强烈欲望使他们几乎不假思索地汲收一切令他们感兴趣的东西。正如第二届"星星"美展的前言所说，"我们决不会同自己的先辈决裂"。这个先辈可以是中国黄种人的先辈，又何尝不可以是西方高鼻子蓝眼睛的先辈呢？对统一固定审美模式的批判需要武器和弹药。在自己尚不能制造这些武器和弹药的时候，顺手"拿来"欧式或英美式的武器也并无不可。况且，"拿来"本身就需要胆量。或许，正如那位言辞激动得有点不能的"海外同胞"所指出的那样，"星星"美展的极大成功，在很大程度上就依赖于这种"拿来"。

1981年的《美术》第1期上，刊登了一篇署名"子泉"的短文。文章的标题是《致星星美展作者们的一封信》，在这篇短文中，作者抱怨了"星星"美展中的许多作品他看不懂，"不仅我看不懂，我们这里好多同志看后也都说不懂"。他宣称，"参观的人虽然很多，意见簿上也不乏赞美之词，但我认为，到底有多少人懂？"接着，这位显然有文化素养的作者提出了第二个问题：

> 我们反对把美术仅仅变成图解和标语口号式的作品。但是我们应该承认美术作品是属于意识形态范畴的东西，应该把美术作品作为教育人民的一种手段，使人看了作品，潜移默化，从而提高共产主义道德、品格的修养。因此，需要有一定的内容。这又牵涉到第一个问题，就是要使人看懂，光是在形式上玩弄，是搞不出名堂来的。……一种什么也不像石雕，能给人以什么样的美的享受？又有何教益呢？[19]

毫无疑问，这里所表达出来的思想具有普遍性。可以说，习惯了实用主义文艺观的中国观众在面对"星星"的艺术作品时，大多有这种心态。一些什么都不是什么都不像的线条和几块石块，有什么用？这篇短文的文字，清楚地向我们描绘了"星星"美展所面对的现实。也正是在这种与现实的反差中，我们看到了"星星"的历史价值。

事实上，正如我们在前面所描述的那样，"星星"美展是一场引发关于内容与形式和抽象的大讨论的事件之一。讨论本身没有结果和定论，但讨论所触及的种种问题，讨论中所展现出的种种思想，为今后中国现代艺术的发展奠定了基础。而这基础之中，毫无疑问有"星星"艺术家们的汗水和脚印。

值得注意的是，在"星星"事件出现的前后，中国的其他地方也曾经出现过相似的民间艺术组织。如北京的另一个民间组织"北京油画研究会"，四川的"野草画会"等。四川的"野草画会"在成立之初，也曾经亮出过自己的旗帜："坚持艺术民主，追求真理，追求真善美的艺术世界。"这个以冯星平、张奇开（1949— ）等人为主要活动者的组织，聚集了80名会员，并且按照张奇开的回忆，还同来自北京的"星星"成员马德升、黄锐"挂上钩"。然而，由于没有处在中国政治经济和文化的中心，这些散落在各处的其他"星

星"们最终没有能够获得北京的"星星"事件所获得的轰动效应。以今天的中国艺术家和批评家的话语标准来看,他们无疑都没有能够进入当时的艺术场景的中心,所以也就相应地没有能够获得足够的话语权力。然而尽管如此,我们可以相信,"星星"事件在北京的发生和成功,应该说只是一种波及全国的艺术新潮流的集中表达罢了。

在1984年之后,"星星"成员们"作鸟兽散了"。移居国外的"星星"成员们曾于1986年组织了一个"中国海外艺术家联盟",这个联盟在1987年出版过一本《中国海外艺术家联盟年鉴》,但没有在国内产生任何影响,尽管在1989年,香港、台北和法国举办了"星星十年"展览。在国外,艺术家们面对的是一个他们必须适应的"前卫"或"超前卫"环境,而他们自己的"前卫"作品,则失去了在国内时所具有的"前卫性"。用一位纽约画商的话来说,他们的作品在当今艺术世界里"毫不新鲜"。苏立文在为"星星十年"写的一篇文章中对出国后的"星星"的评论,却十分中肯:

少数"星星"成员现在也放弃了斗争,他们将被忘怀。今天这里展出的艺术家们仍在从事创作,但他们现在要征服的却是完全不同的对手。现在再没有明确的对象,专制的文化官僚,去供他们果断地挑战。他们现在的敌人更阴险,更难对抗。因为这些敌人是孤独和自我怀疑;是轻易得到的名望与财富;是无闻的孤寂与贫困;还有东京、巴黎、纽约艺术世界的竞争与物质主义。[20]

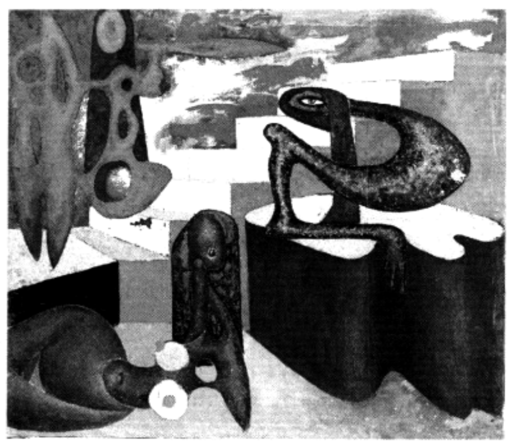
现代主义绘画与观念

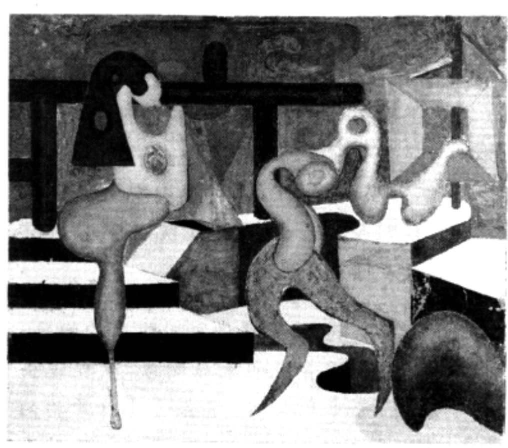
发生在20世纪80年代初的一场关于艺术的"自我表现"的讨论也许是"星星"美展引发的。因为我们所见到的第一篇公开讨论这一问题的文章里,就有对"星星"美展的间接批评。

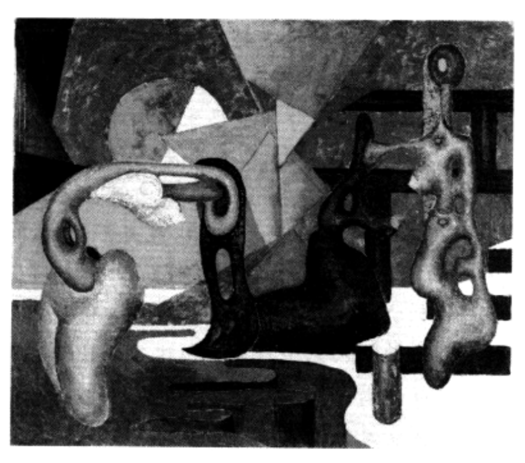
1980年第8期《美术》上,发表了一篇题为《"自我表现"不应视为绘画的本质》、署名千禾的文章。在这篇文章里,千禾援引了不知出于何处的关于"绘画艺术的本质就是画家内心的自我表现"的议论,并对其进行了批驳。文章作者首先从唯物反映论的角度,证明画家的内心生活,是受现实的决定,因而,只有画家的"主观内心世界正确地反映了客观现实本质的时候",他的作品才可能成功,"才具有帮助观者认识生活的意义,才可能推动观者去改造现实、发挥艺术作品积极的能动作用"。最后,千禾指出,由于现实"决定了作者的内心以及作者的主观内心的表现有正确与不正确之分",因而强调"自我表现",显然有陷入主观唯心主义之虞。接下来,他指出,由于注重"自我表现",就使艺术家没有顾及到作品要在观赏者中取得共鸣这一点。他举了实例:

在展览会中,曾见到描写圆明园的组画;《遗嘱》用圆明园昔日的荒凉颓废,表现过去中华民族的苦难和衰落,作者通过对景物的着意渲染,抒发无穷旧恨;《新生》用拟人的手法画中国人民的扶携奋起,寓意中华崛起,前途光明。这套组画,有自己的风格,用独特的形象较好地表现了作者的感受。由于反映了同时代人的共同心理,艺术手法也适应内容的需要,为观众所理解、接受,因而产生了共鸣,使人思索、感奋,受到启示、鼓舞和鞭策。……偶然还可以看到这样的作品,例如画了个破的瓶子,取意可能十分奥妙,但所使用的绘画语言却令人无法理解……这只能使谦虚的观者莫测高深,而令那些热望同作者交流思想感情的观者哭笑不得了。[21]

28-6 冯国栋 《自在者》 1980年 布上油画 120×408cm







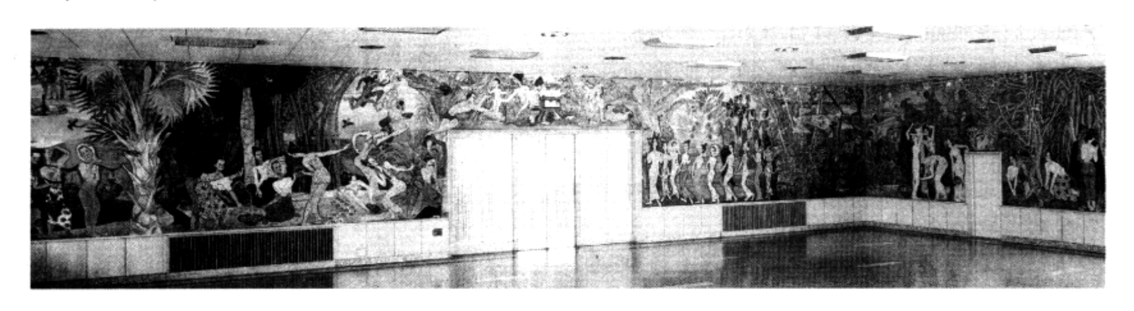
很显然，文章作者在这里所指的是“星星”美展，受到表扬的是黄锐的作品，受到批评的是另一位艺术家。

1981年第2期的《美术》，刊载了北京油画研究会的钟鸣和冯国栋的作品以及他们为自己的作品进行辩护的文章。钟鸣的《他是自己——萨特》在一块红色的背景上，用黑白两色描绘了法国哲学家让-保罗·萨特的半身像。在画面的左上方，有一只类似盛了水的玻璃杯的物体，这个物体似乎不与红色的背景和右下角的萨特像发生任何意义的联系。而冯国栋的《自在者》，则是一幅带有超现实主义风格的色彩强烈的作品。一些米罗式和达利式的形体在阶梯和台阶上聚集，随心所欲的变形抽象与对体积和构图的关注相互结合。钟鸣在他的《从画萨特说起谈绘画中的自我表现》里宣称，艺术中的“自我表现和自我选择是客观存在的。古今中外无数的艺术家，假使他们的创作动源中缺乏自我的话，那么今天不可能有艺术多种形式的存在。很难想象，没有自己对于某一形式或其他的认识怎么能谈得上创作，又怎么能各擅所长呢？”钟鸣引用了萨特的思想，并对这位在数年以后被广泛介绍给中国人的法国哲学家推崇备至：

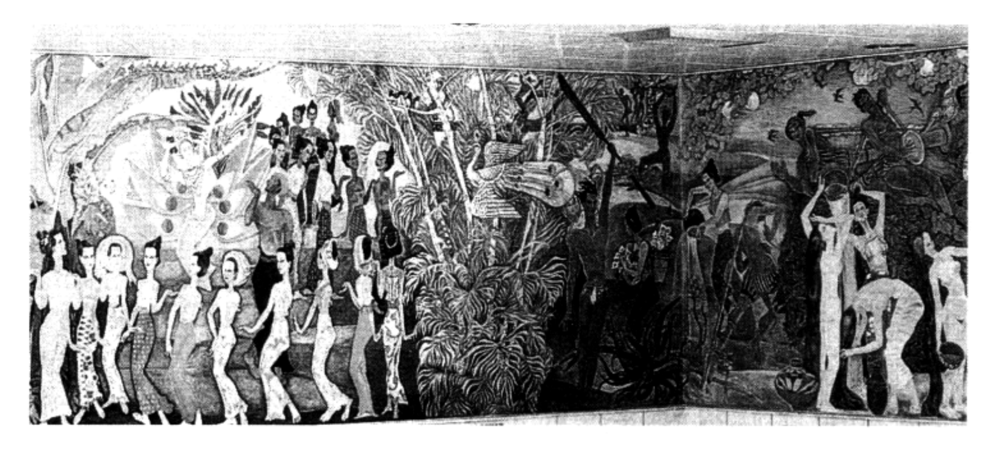
> 从画萨特说到绘画中的自我表现，我要说的是萨特在他的理论中坚定地指出：人的本质、存在的意义、存在价值要由人自己的行动来证明、决定。对于绘画这一学科，同样存在这样一个现实：每一个艺术家在他的创作动源与行动中说明他自己。[22]

在1981年3月号的《美术》上，刊登了北京市美协和北京油画研究会[23]的一次学术讨论会的发言摘要。詹建俊、陈丹青、靳尚谊、袁运生、闻立鹏，以及我们在前面提

到的吴冠中的发言都登载在一起。其中，因首都机场壁画风波而闻名全国的袁运生，在他的“艺术个性与自我表现”的发言中，又一次强调了艺术的个性，他指出，“社会的发展要求艺术家充分地表现艺术个性和自我”。袁运生自己在1979年为首都机场创作的壁画《泼水节——生命的赞歌》便是这种信念的佐证。



28-7 袁运生 《泼水节——生命的赞歌》 1979年 壁画 340×2100cm



28-8 袁运生 《泼水节——生命的赞歌》(局部) 1979年 壁画

袁运生(1937—)的作品在当时引起的震动有两个主要原因。对于女性裸体的描绘，尽管不是自然主义的，但对当时的大多数中国观众而言是大逆不道的。此外，在《泼水节——生命的赞歌》中几乎包括了在当时环境下可能的尝试。抽象、变形、象征符号，这些在很多年中已经为中国艺术家们所忘却的东西，在袁运生的这幅作品中都咄咄逼人地得到了发挥。换句话说，在这件作品里，画家的抒情倾向，画家自己对艺术形式的思考，已经取代“典型地再现典型环境中的典型人物”而成为中心，形式和艺术家的个性成了最引人注目的主题。相对于在中国艺术界统治了许多年的刻板教条的现实主义而言，《泼水节——生命的赞歌》为中国艺术家展示了一个更为令人激动的可能性。这种可能性在肖惠祥(1935—)创作的另一幅首都机场壁画《科学的春天》中也引人注目地凸现出来。受材料的规定，肖惠祥的这件陶版刻绘作品所运用的形式手段更为大胆，更具有个性特点。作品中的人物被强烈地抽象变

形，成为一种完全摆脱写实手法的象征符号。可以看到，艺术家在作品中对形式感，对形、线和整体构成的关注，已经远远超过了对"科学的春天"这一主题的发挥。今天的人们很难想象这种对自我和个性的追求在当时给艺术带来的震动，历史地看，《泼水节——生命的赞歌》、《科学的春天》等壁画作品，从创作的角度对统治中国10年来的艺术思想提出了深刻的质疑，对压抑个性和自我表现提出了挑战。

显然，袁运生所说的"充分的表现艺术个性和自我"具有明确而尖锐的针对性。署名为千禾的人又在同年的第6期《美术》上发表了《绘画本质与自我表现》一文，在他的原有文章论点的基础上，又进一步阐述了他关于"自我表现不应视为绘画本质"的观点。这篇相对严谨的文章从"自我表现与审美对象"，"自我表现与公众欣赏"两个方面批驳了"自我表现"论。最后，千禾指出，离开绘画与生活、画家与观者的关系而谈绘画本质，这本身就说明其实还不懂什么叫本质。[24]

就是在同一期的《美术》里，紧接着千禾的文章是一篇持不同观点的文章：《也谈"自我表现"》。在这篇肯定"自我表现"存在价值的文章里，作者朱旭初谈及了一个十分现实而且富于意义的问题。他从历史的角度讨论了"自我表现"的存在和这个思想在20世纪的西方和80年代中国被强调张扬的现实原因：

> 当新的一代一旦从恶梦中惊醒过来，回顾自己用心灵和血泪所经受的磨难历程，不能不陷入痛苦的沉思，不能不考虑自己生活的意义、行为的价值，而抛弃那部分不自觉地被"异化"自身，不能不提出自己作为独立的自我的存在的权利，而发现尊重个性、自我表现的呐喊。这种思潮反映了整整一代新人的思想特征，当然在我们的艺术上也一定要表现出来。这是毫不奇怪的，也是非常合理的。[25]

这种观点具有基本的历史态度和正确的现实判断。如果仅仅将"自我表现"的观点和表现看做是一种对艺术语言的抽象化或个性化的要求是幼稚的，"自我表现"在这个时候的中国被提出，就不会是一个单纯的艺术问题，而是一个涉及人争取自由与解放的政治问题。

在《美术》发表了冯国栋的油画《自在者》和他关于自己艺术的文字后，艺术家即遇到了坚决的回击。《美术》1981年第5期上发表了一篇署名杜哲森的题为《艺术不能离开人民的土壤——寄言冯国栋同志》的文章，对冯国栋在自己的文章中所表现出来的对普通人民的漠视（因为他认为这些人宁愿花一角钱喝啤酒或吃两根冰棍也不愿看画）进行了抨击。文章的作者系统地批评了冯国栋的傲慢，对冯国栋文中所表现出来的情绪进行了分析，并奉劝对自己作为扫地工的身份进行抱怨的冯国栋进行反省。文章作者说："真正人民的画家，总是面向人生，立足现实并有坚定信仰的人，而你呢，冯国栋同志，所欠缺的正是这种精神。"当然，他认为冯国栋的悲观情绪十分糟糕，他向这位苦恼的艺术家指出："你在呼唤，但不是面向人民，而是面向'梦境'和'虚无'；你在挖掘，但不是向民族精神的深处，而是向纯粹的自我。不管你现在怎么想，我还是坚持认为，与其说是现实生活毁掉了，不如说是由于你脱离了人民，走进了创造的死胡同而精神崩溃了。"文章作者杜哲森在探讨冯国栋"精神崩溃"的原因时，运用了一个尺度——是否脱离了人民。显而易见，冯国栋之所以"精

神崩溃"，之所以在创作上"走进死胡同"，就是他把"自我表现"发挥到了极致，是他自己脱离了人民。为什么脱离人民呢？因为人民看不懂他的"自在者"。

这是一个明确简单的尺度。不管艺术家是否主张"表现自我"，只要把他的作品放在人民面前，就可以检验出来。这又似乎是一个十分适用的艺术批评方法。事实上，在这次关于"自我表现"的讨论中，对"自我表现"论进行驳诛的人们都涉及到了一个尺度。"自我表现"的张扬，就意味着对现实或人民的欣赏的漠视，这并不只是一个批评者的观点。

我们没有必要对争论的文字作过细的学术分析。需要明确的是，隐藏在这种"面向人民"标准之后的一种中国艺术家们所面临的困难境地——政治权力与意识形态的惯性压力。不止一篇批驳"自我表现"的文章都提到，自我表现如果是与反映现实和表达人民的心愿与趣味结合起来的话，那么这种自我表现就是可以接受的。这种在表达人民思想感情，反映历史和现实的前提下可以允许一定程度的自我表现的认识，实际上是在为中国的艺术家们规定某种界限。在这个事实上的政治界限之内，艺术家可以是安全的；如果超越了这个界限，则可能是"危险的"。

事实上，在1979年的中国，艺术家们提出艺术要表现自我，是一种对创作自主的呼唤。不过，以萨特为代表的存在主义思想在当时中国的"走红"和时髦，并不是因为萨特或加缪或其他什么欧洲哲学家提供了破译中国人生之谜的真理。这些存在主义的思想不过是一种外来的契机；它们恰好在中国人民重新重视自我、研究自我的时候契合了这种需要。这种需要是如此强烈，以至于中国的艺术家们不假思索地就接受了萨特们的思想，哪怕这些思想还没有被完整地解释过介绍过，哪怕这些思想是根于与中国不大相同的法兰西或德意志文化和社会。

反对"自我表现"的观点的人包括学者。北京大学的美学教师叶朗发表于1981年第11期《美术》的题为《"自我表现"不是我们的旗帜》的文章，设法证明中国的"自我表现"思潮与西方的存在主义哲学之间的紧密关系，他甚至用"'自我表现'是一个存在主义的口号"这句话，作了该文章的第一个小标题。叶朗的目的是很明显的，他想要证明，中国提出"自我表现"的人们，由于没有对一种"政治的，哲学的，或美学的理论、口号、思潮"加以分析，并弄清它的真实含义的本质，所以他们是十分"危险的"。在接下来的另一个严肃的小标题"'自我表现'的口号将把艺术引向什么道路"之下，叶朗具体地指出了这种"危险"之所在：

> "自我表现"的理论，既然把"自我"的主观性作为唯一真实的存在，既然否认"自我"之外的一切事物的真实性，既然否认"世界本来面目"的客观存在，那就必然把"反映现实"、"表现时代"、"歌颂人民群众的劳动和斗争"等等都作为陈腐的教条而加以鄙弃，那就必然对广大人民群众的要求和愿望不屑一顾，那就必然把艺术引到一条脱离现实、脱离群众的道路上去。[26]

对于那些对"文化大革命"的文化专制主义记忆犹新的艺术家们来说，这种言辞所揭示出来的所谓"危险性"并不陌生。叶朗批驳了存在主义关于人的存在的认识。与上面所引的那段言辞相呼应的，是叶朗这篇文章的最后判决：

> 总之，我认为，"自我表现"是一个主观唯心主义、反理性主义的美学口号，是一个

存在主义的口号，它只能引出一条脱离现实、脱离群众的艺术道路。因此，任何一个信仰马克思主义的艺术家，任何一个坚持为人民服务、为社会主义服务的艺术家，任何一个真诚地追求真、善、美并且尊重艺术本身规律的艺术家，都没有理由把它举起来作为自己的旗帜。

争鸣期间发表的一些关于这个问题的讨论文章，对“自我表现”有褒有贬，也有中庸，但其基本思想都与上面所述的观点相去不远。这些文章是：史速建的《对“自我表现不应视为绘画本质”的不同看法》（《美术》1981年第2期），刘纲纪的《〈自我表现不是我们的旗帜〉一文读后》（《美术》1982年第3期）；孙津的《从造型艺术的规定性谈自我表现》（《美术》1982年第4期）等等。

关于现代主义的讨论

1979年6月至7月，在北京天安门的中山公园内，举办了一个规模很小的展览。这次展览由北京美术家协会、中央美术学院和中山公园联合举办。展出内容是印象主义绘画。不过，没有原作，全是图片。展览吸引了不少人前往观看。并且，热情的观众在展览的留言簿上写下了大量的意见。其中有位观众的话是这样写的：“我的妈呀！可怕的印象派原来是这么回事……太可爱了。”

这次展览并没有惊动全国，但它的意义却颇为耐人寻味。所以，吴冠中在一篇题为《印象主义绘画的前前后后》的文章中提到了它，并援引了上面的那句话，来说明观众的兴奋。在这篇文章中，吴冠中认为，虽然印象主义绘画已经是100年前的遗产了，但在1979年的中国，却仍然是“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”。吴冠中指出，对于印象主义，“已不是该不该，可不可以学……的问题，而是仅仅学印象主义那是太落后了”。因为印象主义是“属于旧绘画范畴的，顶多也只能算一个现代绘画的揭幕人！”[27]

事实上，在吴冠中这篇文章发表前后，中国艺术界已经出现了一大批谈论印象主义的文章。就在吴冠中的这篇文章之后，《美术研究》刊登了邵大箴较为详细地介绍印象派一些基本美学特征的文章，对所谓“印象”、“音乐性绘画”、情绪等问题进行了褒扬性的分析。在文章的第三节，邵大箴提问到：

印象派属于哪个阶级的艺术？他们的艺术实践所反映出来的政治倾向性符合哪个阶级的愿望和要求？他们流露出来的审美趣味打上了哪个阶级的烙印？

人们常说，印象派是资产阶级的艺术，这并不错。但总觉得不够确切。[28]

他分析了“不错”但又“不够确切”的原因，然后指出：“印象派的画家们多数来自小资产阶级和手工艺人的社会阶层。即使出身于富裕资产阶级家庭的马奈和德加，也都是爱国主义者。”不过，这些印象派画家们的阶级局限性，使他们的创作反映不出“革命者的心声，更不用说和战斗的无产阶级的思想和行动吻合了”。

最后，邵大箴再次提出了一个严肃的问题：“印象派是不是属于现实主义？”他对这个问题的回答是：

人物画（包括肖像和“主题画”）、风景画、静物画，都可以反映一定的时代精神，都可以是现实主义的。自然，人物画在反映生活方面比起风景和其他形式来有更大的优越性，因此绘画应以人物为主体。如果对现

实主义创作方法这样理解不违背马列主义认识论，那么印象派的一些优秀的风俗画、肖像画和有艺术魅力的风景画，应该属于现实主义的范畴。

邵大箴的这个表述，再次让人回忆起50年代关于印象派的争论，所谓"现实主义"作为一个标准，其内涵显然是由权力者而不是学者来界定的。在1979年第2期的《社会科学战线》上，吴甲丰也发表了一篇题为《印象派的再认识》的长文。吴文例举了种种对印象派的误会和荒谬的批判，着重分析和批评苏联的麦里卡捷关于"印象主义的哲学基础是马赫主义"的说法。吴甲丰指出，对印象主义的无知和偏见，使印象主义成了被扣帽子最多的绘画流派。计有"形式主义"、"自然主义"、"唯美主义"、"为艺术而艺术"、"背离传统"、"纯主观的感觉"、"颓废流派"、"反人民"、"反动流派"、"腐朽的帝国主义资产阶级思想体系的表现者"、"腐朽下流，毒害和麻痹人民"等等。

吴甲丰在介绍了关于印象派的种种争论和这个流派自身的特点之后，也提出了关于"印象派是不是现实主义的问题"。而他的看法是，这个问题的提出本身值得怀疑。他认为，印象派的情况十分复杂，单用一个现实主义来划线是不准确的，以此为基点来对印象主义作出非此即彼的评判，不能得到圆满的结论。然而，吴甲丰并没有对印象主义是否是"现实主义"作出他自己的"公正评价"。不过，吴甲丰的判断实际上已经在他的文章中隐晦地显露出来了。这个评判就是：印象主义也许并不是通常所说的那种"现实主义"，但这并不应该成为我们否定它的根据。今天的读者和观众也许不会理解，对于一种艺术领域内的"主义"的论争，为什么作为学者的吴甲丰竟如此暧昧？答案其实在他的这篇文章内就可以找到：

……"四人帮"的法西斯棍棒下，十余年来美术界不敢公开谈论印象派，连美术学校里都不准看印象派的画册；偶尔对画油画的同志说一声"你的画法有一点印象派的影响"，那位同志不是惊慌失措，就是脸有愠色。

如果这一点还不足以说明问题的话，我们不妨再读一段吴甲丰在注释中引用的文字：

……另一些则是大量泛滥，毒害和麻痹人民的阿飞舞、爵士乐、脱衣舞、印象派、象征派、抽象派、野兽派、现代派等等，名堂过多了。一句话，腐朽下流、毒害和麻痹人民。[29]

这是江青在1966年11月28日的一次文艺界大会上所讲的话。这种思想和所谓的基本路线，一直是60年代到70年代中国艺术家们所必须遵从的，是多数批评家和理论家在面对所谓的"现代派"时所应该作出的反应。

事实上，现实主义和现代主义问题，在中国的艺术界仍然不是一个艺术流派而是一个政治立场问题。所以，当某人被宣布为"现代派"时，他自然便会"惊慌失措"和"脸有愠色"。对于现实主义的赞同与否，对于现代主义印象派往往被作为"现代派"的代表的批判与否，对于中国艺术家而言是一个至关重要的问题。在一段时间内，对这两个问题的回答，可以决定一个艺术家、一个批评家和一个理论家的个人命运。

从1979年开始，中国的艺术界对艺术形式的大量关注，引发了人们对现代主义的重新认识。在关于艺术形式和抽象的讨论中，人们事实上已经触及了这样一些问题：

现实主义是一种什么样的定义？它在艺术领域中的内涵和外延应该是什么？

不管怎样，在1979年，对西方现代主义艺术的兴趣猛然增加，是与艺术理论家和批评家们所进行的一系列介绍活动分不开的，也与艺术家们所进行的初显个性的创作分不开。1979年，中央美术学院创办了《世界美术》。第1期的发刊词中这样写道：

文化发展的历史经验表明，一个有自信心的民族，不应把自己孤立于世界之外。不论在政治、经济或文化的发展中，每一个民族都应该一方面向其他民族提供自己的经验，一方面虚心学习其他民族的长处，弥补自己的不足，使自己更加强大起来。简单回顾一个美术史的发展，这个道理也是一目了然的。

……

和其他事业的发展相比较，我们对国外美术历史和现状的研究，应该说是很落后的。尤其近十多年来，林彪、"四人帮"猖狂推行封建文化专制主义，更使我们处于与世隔绝的状态。在这种情况下，介绍外国美术的任务就显得更加迫切。因为只有了解世界，掌握丰富的资料，学习和研究外国美术发展正反两方面的经验，才能使我们的社会主义美术顺利地向前发展。

在这里，我们不能不注意到，对外国美术的了解和掌握，是使"社会主义美术"向前发展的条件之一。而这一认识，是中国艺术界在1979年的一种共识。

在这第1期《世界美术》中，就发表了《印象派》、《凡·高论画》、《莫底格利阿尼》和《西方现代美术流派简介》。其中，艺术史家邵大箴的《西方现代美术流派简介》总括性地介绍了"新印象派"、"后期印象派"、"象征主义"、"野兽派"、"立体派"、"未来派"、"表现主义"。在第2期《世界美术》中，邵大箴在续文里又介绍了"达达主义"、"超现实主义"、"抽象主义"、"波普艺术"、"视觉派艺术"或"光效应艺术"、"活动派艺术"和"超级现实主义"。言辞很难形容无数艺术家们和艺术院校的青年学生们在阅读到介绍这些流派的文字时的心情。相对于中国过去的文化专制，相对于单一化的中国的所谓"现实主义"艺术，这些花花绿绿的西方艺术派别所呈现出来的丰富性和诱惑力是不言而喻的。在已发表的和能找得到的各种西方现代艺术流派的作品里，中国艺术家们才又一次发现，对世界的描绘和表达，原来可以从如此众多的途径去完成。而多年来自己所恪守的现实主义，又是如此地苍白。随之而来对现实主义原则的怀疑，对新形式的渴求和采纳，便是再自然不过的事情。而在艺术领域出现所谓现实主义与现代主义的争执，则无法避免。

1979年《美术研究》第2期，发表了一篇题为《现实主义、写实主义及其他》的文章。在这篇文章中，奚静之指出，现实主义一词被人们经常混用。而她所说的现实主义可以从精神和手法两方面来理解。作为表现手法，现实主义又常常被称为"写实主义"。奚静之指出："从艺术史的角度来考察，写实手法是一种基本的手法。"她给写实手法下的定义是："它基本上按照生活的原型来进行艺术表现。"她认为，人们将永远追求写实艺术：

……抽象派艺术，就其彻底抛弃写实手法这一点来说，是它的致命伤，注定了它必然脱离群众的后果。……艺术创作中容许有抽象的成分，但是离开具体物象的描绘，把艺术中的抽象因素发展到绝对的、失去现实感的地步，就成了荒谬了。……

形式主义和自然主义，都是反对现实主义的，都是危害文艺创作的坏倾向，我们都应该坚持文艺上两条路线的斗争，既反对形式主义，也反对自然主义。[30]

在一篇题为《现实主义精神与现代派艺术》的文章中，曾以较大篇幅介绍了西方现代派艺术的邵大箴也站在一个内涵和外延都不甚明了的"现实主义精神"的立场上，对现代派进行了评判。他指出，从19世纪末西方出现了现代派的艺术以来，尽管写实手法受到过合理的批评和不合理的非难，"一些有作为的画家如毕加索、马蒂斯、莫迪格里阿尼、郁特里洛、蒙克、夏加尔、摩尔、恩斯特等人也都是没有完全抛弃写实手法的"。邵大箴在肯定了开放地接触和了解西方现代派的基本点后说：

我们应该有气魄、有胆识，肯定现代派艺术中一切从内容到形式有价值的东西，包括有现实主义精神的东西，但不能全盘肯定现代派，不能不加分析地给现代派送上一顶"现实主义精神"的桂冠。……如果从"凡是存在就是合理"的理论出发，笼统地、不加分析地认为现代派都具有现实主义精神，那就是与客观事实不相符合的了，而且，还会造成理论上的混乱，于艺术实践也会带来有害的影响。[31]

在很长一段时间内，在现实主义这一概念的基本内涵还未弄清之前，"现实主义的"这一定语从句可以决定一个艺术家艺术的生死和他的命运。在面对一种新的五光十色的现代派艺术图景时，急于承认它们而又一时找不到最佳途径的人们自然会驾轻就熟地拣起那把古老的尺子，用现实主义精神的外在价值来肯定现代派艺术存在的合理性。所以，当时的人们对《美术》1980年第7期胡德智的《任何一条通往真理的途径都不应该忽视——只有现实主义精神才是永恒的》抱以的那种用"现实主义精神"来大包大揽地肯定现代主义的作法态度才会无可厚非。

胡德智的这篇文章，引来了一些关于现实主义概念的讨论。其中有：《艺术，应当让人民来评判——与胡德智同志商榷》（梁江，《美术》1981年第2期）、《现实主义不是唯一正确的途径》（栗宪庭，《美术》1981年第2期）、《"现实主义"小议——兼评苏联有关"现实主义"的理论》（吴甲丰，《美术》1982年第8期）等。

在这些讨论现实主义自身概念的文章中，现代主义"创作方法"总是无时不在地作为参照系被提及和援引。胡德智在他的文章里把所有"探寻真理的脚步和途径"都归为具有"现实主义精神"的范畴。而在这些"脚步"和"途径"内，就包括了"古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义、印象主义、现代派"等等。

针对胡德智的这些观点，梁江在《艺术，应当让人民来评判》中逐一进行了驳斥。他觉察到了那种把现实主义精神加之于现代派的目的，是要对现代派"作肯定的评论"。而他则主张不要过早地对现代派作结论，因为其中许多只是"昙花一现地自生自灭的"。他提出让"人民来评判"。栗宪庭的两篇关于现实主义的文章，同样批驳了胡德智的观点，指出现实主义是可以包涵写实手法和夸张变型手法的一种创作方法。栗宪庭指出："……现实主义产生过伟大的作品，非现实主义也产生过伟大作品。……美术界也产生过像莫奈、毕加索、马蒂斯这样的大师，他们完全不因为不是现实主义者而在艺术史上变得渺小。"

围绕现实主义概念的讨论，最终是涉及

了一个对当时的艺术界来说十分紧迫的问题：在面对一大批被介绍到中国艺术界面前的西方现代艺术时，中国的艺术家们应该怎样去判定他们的价值？判定的尺度是什么？原有的现实主义尺度在这些“非现实主义”的事实面前是否仍然有效？在面临了这样的外在局面之后，中国艺术家应该作出怎样的抉择？或者甚至更为急迫：在“星星”美展中一些有勇气的年轻艺术家公开运用了“非现实主义”的手法之后，在无数艺术家或多或少地背离“现实主义”教条，在自己的创作中追求“非现实主义”的和非典型的效果之后，什么是艺术家应有的态度？

中国艺术界的有关现实主义的理论，历来受到文学理论的侵扰。事实上，文学中的现实主义与艺术中的现实主义应该有本质的区别，这也正是许多参与争论的人所提及到的问题。80年代以前，中国文艺界对现实主义的论述，几乎是建立在从苏联沿来的所谓“社会主义现实主义”之上的。基于这一事实，不少人提出应该清算中国艺术界的伪“社会主义现实主义”。当然，也有人反对排斥“社会主义现实主义”，认为这个本身并无大错，只是在运用之中受到歪曲。还有人认为，在10年的文化专制中，所谓的现实主义恰好是反现实主义，是虚假的浪漫主义（李浴、孙美兰），而现在人们的任务就是重新举起真正的现实主义旗帜，因为“整个人类的一部艺术史、包括美术史证明，现实主义在不断发展”。现实主义问题，不仅仅涉及艺术家，而且还涉及到艺术观众。不少人把现实主义与观众是否能“看懂”作品联系起来，指出如果背离了人民大众，那么就没有现实主义可言，也不会让艺术发挥它应有的功能。

关于现实主义和现代主义的争论，与关于形式和抽象的争论一样，同样是一种艺术界要求创作自由权力的表达。关于现实主义的定义，最终没有一个定论，正如在许多年里人类没有为这个主义或那个主义找到合适的内涵一样。然而，关于现实主义的争执本身，却构成了一个恰到好处的隐喻。这个隐喻的中心意义是：在中国这个国度里，现代主义是否能够被容纳容忍？或者甚至，中国的艺术家能不能涉足与现实主义大相径庭的现代主义？这个问题出现在1979年间的中国，就更显得意义重大。

1979年以后，如果没有一场关于现实主义和现代主义的讨论，如果没有一场关于形式和抽象的讨论，中国现代艺术要形成一股潮流和力量是不可想象的。反过来说，如果没有一种新兴的批判精神在艺术家的作品中显现出来，如果没有艺术家勇敢的创造或借用拿来，出现一次对现实主义和现代主义的讨论，对形式和抽象的讨论也是不可想象的。

注释

1 载《美术》1979年第5期。

2 载《美术》1980年第10期。

3 载《美术》1981年第3期。

4 载《美术》1979年第5期。

5 载《美术》1981年第12期。

6 转引自《关于美术的形式与内容问题的讨论》，载《美术》1983年第4期。

7 载《美术》1976年第3期。

8 载《诗刊》1978年第1期。

9 钟阿城曾这样记述说：

如约赶去参加筹备画展的聚会，地点在东四十四条的一个大杂院儿里，西屋，墙壁斑驳。晚上，灯没有罩儿，映得人如木版画……灯左马德升，灯后黄锐，两个发起人，都谦和，热情，声音中气足。屋里坐满了人，几乎都抽烟，烟弥漫到屋外，屋外也有人，站着，凡议到要紧处，就挤到门口。（《星星十年》，香港：汉雅轩1989年版，第16页）

10 《星星十年》，香港：汉雅轩1989年出版，第11页。

11 王克平是这样来记述当时情形的：

……我一早骑车到美术馆，发现一些角落多了些警察，预感到不妙。又发现我们挂在美术馆前的广告牌也不见了。我奔向小花园，只见三幅大布告挂在铁栅栏上，几个警察背手站立其间，三幅布告内容一样用毛笔抄写，下边盖了两个大印章。

布告全文：

“最近发现有人在美术馆街头公园张贴海报和搞画展，影响了群众的正常生活和秩序。

为了维护社会秩序，根据《中华人民共和国治安管理处罚条例》和北京市革委会1979年3月29日《通知》的有关规定，美术馆街头公园内，不准搞画展，不准张贴、悬挂、涂写各种宣传品和大小字报。违者，按《治安管理条例》和北京市革委《通知》处理。

此布。”

我想马上打几个电话，我先到美院附中，进传达室，只见一屋子警察，赶紧退出来。其他地方也有不少埋伏。

我转了几处，找不到电话，又返回小花园。见到黄锐，黄锐说美术馆东门厅里有五十多个警察，我们的展品被扣，拿不出来。谁也没有料到警察会来这一手，我们束手无策。（《星星十年》，香港：汉雅轩1989年版，第25—26页）

12 王克平是这样记述的：

大家讨论集会游行的大标语和游行口号。

……

推选出集会游行的第一线指挥：黄锐、徐文立、北岛、吕朴。

第二线指挥：王克平、刘青、芒克。……（《星星十年》，香港：汉雅轩1989年版，第29页）

13 《星星十年》，香港：汉雅轩1989年出版，第18页。

14 11月20日，北京市美协的刘迅突然通知“星星”成员，告诉他们展览可以在北海公园的画舫斋继续举行。

15 展览的时间是8月20日至9月4日。《人民日报》8月26日刊登了“星星”美展的广告。参展者除了以上的骨干成员和参加过首届展览的朱金石、肖大元、周迈由、邵飞、甘少诚、张世琪外，还包括新加入的尹光中、李永奇、赵大陆、包炮、宋红、赵刚、陈延生、张之中、刘大宣、曹立伟、汪建中等。展览又一次引起轰动，并延长到9月7日结束。在16天的展出中，共有8万余人参观了展览。

16 载《美术》1980年第3期。

17 王克平语：“珂勒惠支是我们的旗帜，毕加索是我们的先驱。”

18 载《美术》1981年第2期。

19 载《美术》1981年第1期。

20 《星星十年》，香港：汉雅轩1989年版。

21 载《美术》1980年第8期。

22 载《美术》1981年第2期。在“文化大革命”之前，存在主义曾经被作为资产阶级的哲学流派而零星地加以介绍。尽管萨特本

人曾经以一个友好朋友的身份在50年代访问中国，但他的中国主人们却对他要修正马克思主义的企图抱有相当的戒心。到了"文化大革命"时期，萨特和他的哲学就不再被人们所提起。1978年以后，中国的翻译界和学术界又一次开始谨慎地介绍萨特和他的哲学思想。尽管人们已经不愿意仅仅以一种"供批判用"的态度来翻译介绍存在主义，但他们的小心翼翼使得对存在主义的介绍仍然非常狭窄，甚至偏颇。不过，仅有的一些星星点点的介绍文字，已经足以引起一大批人的热情和兴趣，然而这种热情和兴趣极为迅速地波及了艺术界，却实在是中国所特有的现象。明白了中国艺术家在当时奋力寻找新的思想方式和观念的背景与冲动，那么，一幅萨特的肖像和一篇褒扬萨特的文章一同出现在《美术》这家官方杂志上，就没有什么令人惊讶的了。

23 钟鸣、冯国栋均是这个组织的画展参加者。

24 根本无视有个性的单个人之间的相互联系与相互制约，不懂得人是以集体力量去改造世界发挥创造的类的存在，看不到人类艺术的社会性，以及阶级社会中艺术的阶级性、党派性。（载《美术》1981年第6期）

25 载《美术》1981年第6期。

26 载《美术》1981年第11期。

27 载《美术研究》1979年第4期。

28 同上。

29 载《社会科学战线》1979年第2期。

30 载《美术研究》1979年第2期。

31 载《美术》1981年第11期。

29

’85 思潮与群体现象

基本背景

我们已经熟悉了罗中立、程丛林、何多苓、陈丹青这样一些艺术家，他们提供了新的真实。从这些艺术家的作品中，我们能够看到历史赋予艺术家新的素材。现实以它直接和间接的方式在艺术家的心灵中投入了滋润精神生活的阳光，艺术家拥有了更进一步表现内心世界的可能性。可是，个人的内心生活并不等于就是善的生活，某些极端的情绪在一些批评家看来会很自然地与另外一些思想达成默契，至少，极端的程度令人产生怀疑。因此，随着社会现实发生的变化，那些令人怀疑的极端情绪就被认为与某些思想倾向有内在的联系。

1981 年，尽管《美术》第 1 期发表了罗中立表现贫苦而不是满面红光的健康农民的巨型油画《父亲》，但是，12 月 18 日--12 月 25 日，全国美协书记处在杭州召开的 1981 年全国美协工作会议上仍然指出：有些地方出现有资产阶级自由化倾向的作品和言论。艺术领域对“资产阶级自由化”的反感显然与同年 7 月 17 日邓小平和中共中央宣传部门官员的谈话内容有关：“前些日子大鸣大放了一通，有许多话大大超过了 1957 年一般右派言论的错误程度。像这一类的事还有不少。一句话，就是要脱离社会主义的轨道，脱离党的领导，搞资产阶级自由化。……资产阶级自由化的核心是反对党的领导……”直至 1983 年，被怀疑是资本主义的现象的不断出现，导致了 10 月 12 日邓小平在中共十二届二中全会上有保留但十分担心地说：“理论和文艺战线成绩是主要的，要充分肯定的，这是毫无疑问的。但是，理论界文艺界还有不少问题，还存在相当严重的混乱，特别是存在精神污染的现象。”“精神污染的实质是散布形形色色的资产阶级和其他剥削阶级腐朽没落的思想，散布对于社会主义、共产主义事业和对于共产党领导的不信任情绪。”值得注意的是，5 月，象征资本主义重要艺术成就的“毕加索绘画原作

展”在北京中国美术馆举行。[1]几个月后，即12月中旬，在苏州召开的全国美协会议着重讨论了美术界清除“精神污染”的问题，这个时候被定义为“精神污染”的内容就是“资产阶级思想的侵蚀”，没有任何人公开指出一个简单的事实，那就是市场经济与“资产阶级思想”难以剥离的关系，这个时候的“社会主义”和“资本主义”的概念与19世纪末的“中学”和“西学”之间的矛盾关系几乎是一样的。

1984年年底举办的第六届全国美展令人失望，即便是像何多苓的《青春》这样的好作品也是偶然并且数量极少地出现在全国美展中。中央美术学院于1985年1月15日在院内组织了一次关于第六届全国美展的座谈会，当时的美院学生费大为对这个座谈会的讨论整理是颇让人寻味的：

> 这次美展筹备工作的开始正值83年年底。在当时特定的历史条件下，无论是北京的筹备工作，还是地方的筹备工作，都不同程度地受到了偏“左”思想的影响。这种影响还束缚了许多画家的创作构思。……在这次美展上，“题材决定论”的倾向表现在：1）和形势有关的题材为多。例如女排、经济建设、被平反的老一代革命家、农民生活改变、青年好学等等。……过去画“抓革命、促生产”，现在画“建设四化”，过去画穿军装的红卫兵，现在画穿喇叭裤的青年工人。在创作方法上、艺术观念上和“文革”时期几乎是一样的。2）模仿已流行的题材。……3）主题性绘画作品与非主题性绘画作品在展览会上比例失调。非主题性的、着重在艺术上探索一些新东西的作品在展览会上寥寥无几……
>
> 这次美展出现重题材、轻艺术的倾向是有多方面原因的。其一，美术界对“左”的影响认识不够，加之一定的气候条件，容易使“文化大革命”的一套东西得以蔓延发展。例如“艺术为政治服务”在“文革”时期被简单化、绝对化，严重阻碍了中国美术的发展。前几年对这个问题已有所澄清，初步出现了比较开放的局面，涌现出一些较好的作品，如《西藏组画》、四川的部分油画作品等。……但这次美展又出现了反复，说明不可轻视“左”的思潮在美术界的影响。
>
> ……[2]

“前进中的中国青年美术作品展览”

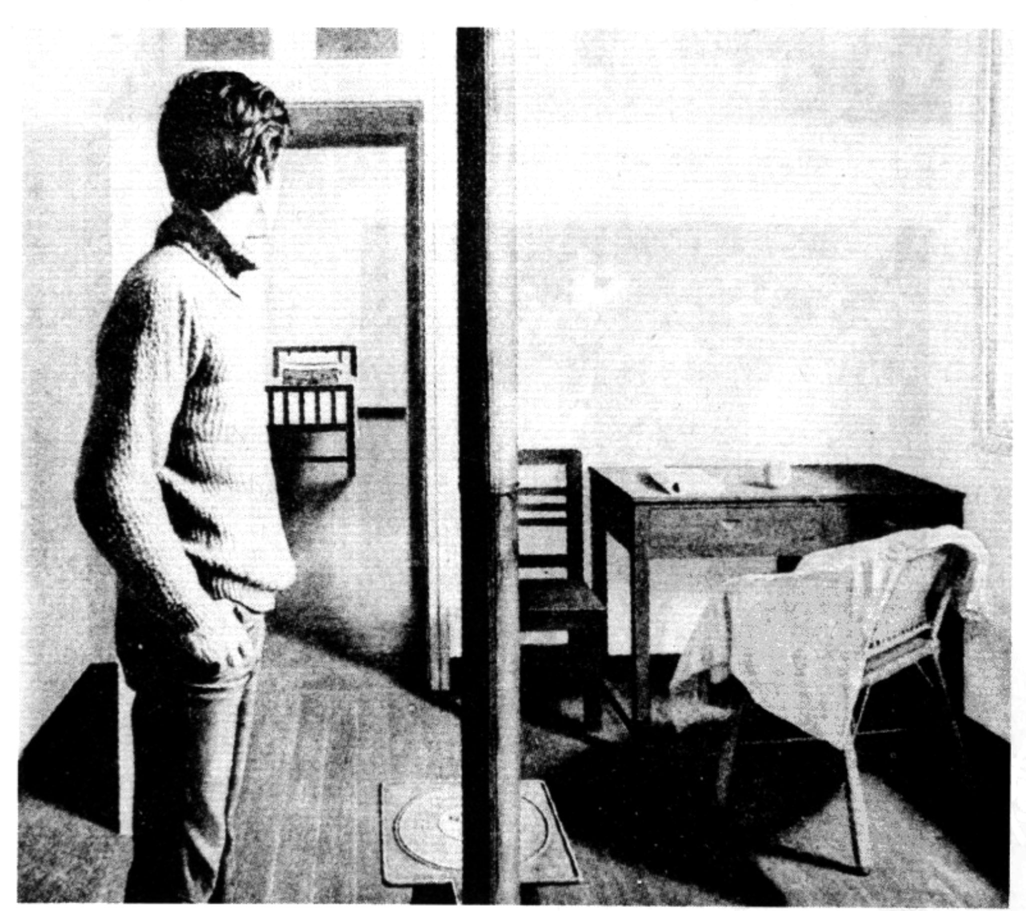
然而，引起我们注意的同样是事实。就在第六届全国美展半年之后，艺术界的人们又感受到了一股清新的空气。它直接来自5月在北京举办的“前进中的中国青年美术作品展览”。展览评委之一的马克在谈到这次展览时说：“思想上的锐气和艺术上的多样化，是这次展览的突出特色，也是这次展览之所以深受观众喜爱并在美术界引起比较强烈反响的重要原因。”而画家兼批评家的袁运甫的心情较之前者更为激动：

> 从这些青年人的作品中，真正感到了中国艺术的发展正在从一个面孔走向多元，各种艺术风格的追求开始拉大距离，并形成自己独特的面貌，看到这些作品由衷地感受到百花齐放的艺术春天到了。[3]

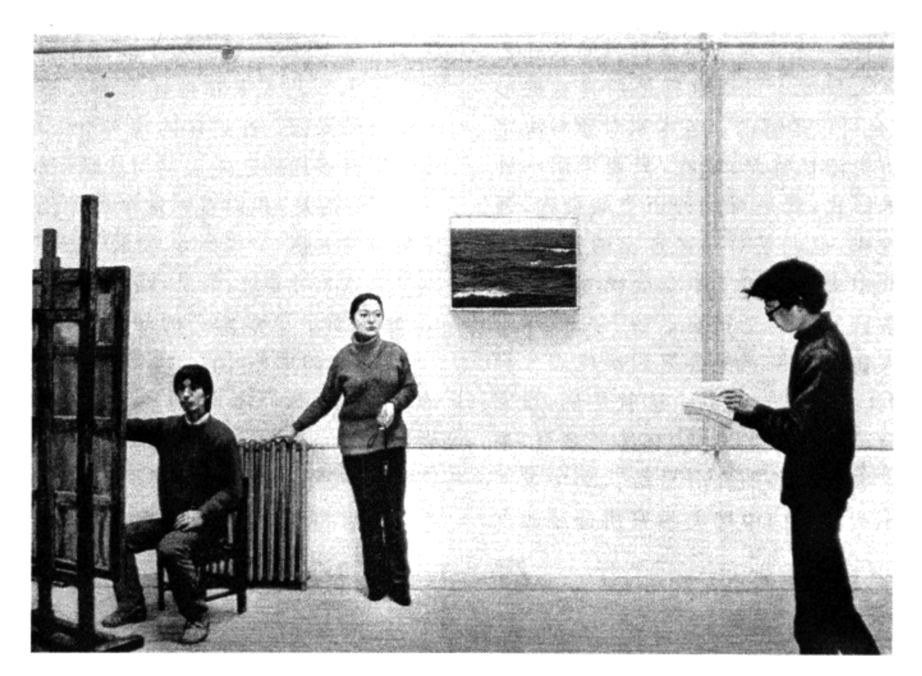
的确，“前进中的中国青年美术作品展览”中的艺术形式较之以往展览明显丰富，艺术家和批评家所感受到的艺术的种种可能性开始得到初步的印证，艺术批评界一度对形式与抽象、现实主义与现代主义的讨论的确起到了解放艺术思想的作用。在这个

时候，人们把对艺术思想解放的判断放在艺术家在多大程度上可以选择他所喜欢的形式，是完全可以理解的。艺术家对题材决定一切的历史记忆犹新，现在，只要采用一种新的艺术形式，就是对这种历史的批判，强调艺术规律，也就是对一种现实的抨击，这在被中共中央十一届三中全会确立了解放思想的基调的中国是很自然的。从同年党的领导人在中国作家协会第四次代表大会上讲"创作必须是自由的。这就是说，作家必须用自己的头脑来思维，有选择题材、主题和艺术表现方法的充分自由"，到华君武在之后不久举行的中国美术家协会第四次代表大会上呼吁"和一切干涉创作自由的现象作斗争"，艺术家和批评家确实感到了令人振奋的局面。在这样的现实空气里，出现形式丰富多样的艺术展览当然顺理成章。

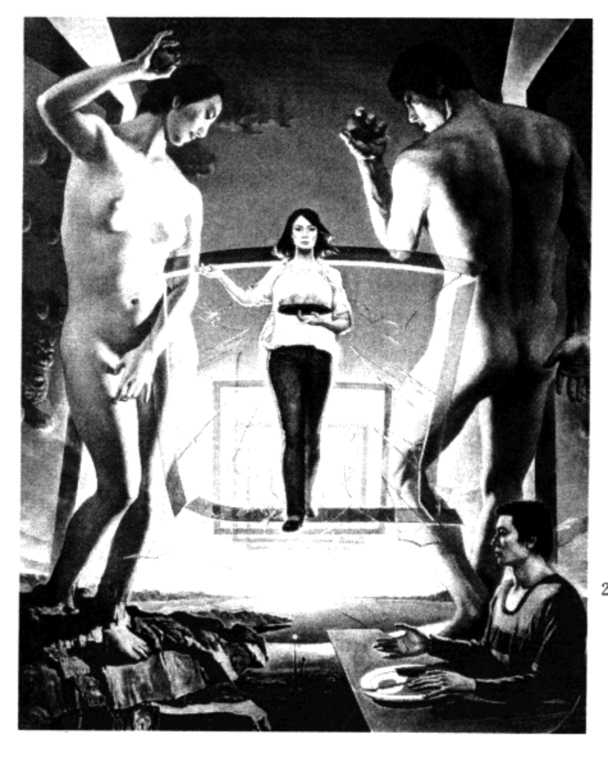
有趣的是，我们看到这个展览仍然有一个鲜明的主题——"参与、发展、和平"。主题本身虽然无可非议，但是，就艺术的预言性而论，能够显示更多意义的却并不是获得一、二、三等奖的那些作品。有三件获得鼓励奖的作品值得我们注意——《在新时代——亚当与夏娃的启示》、《春天来了》和《140 画室》。这些作品反映出的所谓形式问题，其实质是思想和观念内容的变更问题。



29-1 袁庆一 《春天来了》 1984年 油画



29-2 李贵君 《140画室》 1985年 油画



29-3 张群、孟禄丁 《在新时代——亚当与夏娃的启示》 1985年 油画

虽然张群和孟禄丁的《在新时代——亚当与夏娃的启示》采用的是类似达利那样的超现实主义手法，但它引起非议的主要是画了两个男女裸体。而这件作品的意义在于它反映出了艺术形式后面绝不仅仅是艺术观念的变化。艺术家的构思首先是建立在怀疑的基点上：

一切定论对青年来说都是有疑问的。进步的压力迫使我们对以往进行反思。有的秩序对我们来说越来越不适应。[4]

这句话尽管出自艺术家之口，但它已体现出了当时一种重要的思想倾向：怀疑主义。在这一代艺术家看来，历史在艺术家心中留下的回忆和对真实情感的寻找虽然具有不可忽视的价值，但是这并不等于能够把握住时代的本质，以往艺术中过多的直接反映和文学性难免妨碍创造性。在过去，现实的概念仅仅被限制在可视的逻辑现实领域内，真实不过是视觉表象的现实，而且只有这样的现实才被认为是客观存在着的现实。"殊不知，大脑的思维也是一种现实，是一种隐性的现实，也有其自身的确定性。艺术家不仅可以以'唯实'的观察，也可以用'唯心'的灵性去感应我们生存其中的世界。"（张群、孟禄丁）要在艺术家的表述中找到成熟的哲学思想是困难的，但艺术家已经陈述了一个重要的事实，这就是，对事物的评判可以依据我们的内心，生活的概念由此从物质的领域转向了精神的领域。虽然无论是作品本身还是艺术家陈述的艺术思想不过是西方艺术家的艺术和思想的再现，甚至也许是粗糙的再现，但历史地看，这一再现具有重要的意义，它象征着从此之后，艺术家不相信"原有的秩序"及其主流意识形态的艺术思想，他们宁可像亚当与夏娃那样吃下危险的果子而体验人间的苦难，也不愿被上帝所左右而享受没有光明的天堂的幸福。正如画中象征的那样，冲破天国的清规戒律的束缚势所必然，我们必须去正视未来。这个未来究竟怎样并不关键，重要的是必须打破一个不堪忍受的原有秩序。从这个意义上讲，《在新时代》是一幅具有象征意味的宣传画，它所起到的鼓动作用是不可忽视的。

袁庆一的《春天来了》与《在新时代》不同，这幅画透露出了另一种精神状态，它与《在新时代》的情绪主调形成了对比。甚至我们可以把这种精神状态看成是《在新时代》里"正视未来"问题的展开。春天来了，然而这是一个什么样的春天呢？虽然房间里充满着阳光，但这并未给我们一个有生气的气氛。对艺术家来说，室外的自然即便是真正迎来了春天，也不至于对之抱以极大的欣喜。感性事物的变化仿佛并不重要，人应该进入宏观的内心世界，站在古人所说的"道"的立场上，这样"就能把人类思考从局部扩展到整个宇宙"（袁庆一）。为什么刚刚从伊甸园走出来又要回到宇宙中去呢？原因很简单，对于这一代艺术家来说表象的春天不足以令人欣慰，精神的解放才至关重要。当他们有可能阅读老子、庄子、萨特的著作之后，他们才发现人的解放仅仅走了最为基本的一步。伊甸园是不存在的，有眼睛有思想的人只知道他们身处一个远不像伊甸园那样无忧无虑的社会现实。春天来了，但它与"我"有什么关系呢？什么是证明春天属于"我"的依据呢？春天即便来了，它又会导致与"我"有关的什么结果呢？春天是否就意味着"我"的希望呢？既然"原有的秩序"及其内在依据在这一代艺术家看来是极其片面的，那么，对春天的解释就必须另寻他途，因而艺术家很自然地接受了他认为能说明问题的存在主义思想学说：

存在主义学说把“自我意识”提高到一个高度，强调了人的主动性，迫使人类在社会现实中完善自己，也完善社会，推动人类及社会的发展。存在主义和老子学说虽然不一样，甚至相差甚远，但它们还是有一个共同点，即人自身的作用，用人自身的力量完善人自身……[5]

《春天来了》不陈述任何文学内容，它以一种冷漠而超现实的气氛表现了艺术家对存在的感受：春天虽然来了，但它带来了更加令人捉摸不透的现实。

李贵君的《140 画室》被认为是“一幅对话式的作品”（马原），这是感觉的误置。恰恰相反，这幅画回避“对话”。对话的精神在“伤痕”时期的作品中时有所现。那时，情感的交流、思想的共鸣是艺术家寻求证实自己所认为的真实的有效手段。而在《140 画室》里，对话并不存在。画中的三个人并没有一种情绪的呼应和文学的联系，他们与观众也毫无关系，我们感受到的是一个冷漠的“画室”，“作画”与“阅读”仿佛发生在两个空间领域。这件作品的重要性同样不在它的形式和技巧上，而在于它所传达出来的一种情绪。[6]

《140 画室》没有故事，没有一个积极的主题，它不煽动观众的情感，它甚至具有一种与观众保持相当距离的气氛。所以这幅画实际上表现了这一代人内心存在的并且越来越普遍的冷漠感。冷漠后面的思索当然是存在的，但思索并没有一个明确结果，因而作品表现了一种没有任何充实内涵的思想和精神的倾向。

在“前进中的中国青年美术作品展览”上，除了前述三件作品，我们还能看到其他一些具有特点的作品，如张骏的《1976 年 4 月 5 日》、刘谦的《小巷》、周春芽的《若尔盖的春天》、俞晓夫的《孩子们安慰毕加索的鸽子》。当时，有的批评家在运用贝尔的“有意味的形式”和苏珊·朗格的符号美学对艺术现象进行分析时，为了强调风格的历史，避免庸俗社会学的嫌疑，有意抛弃了作品形式或风格产生的深层原因。可是一旦我们去深究中国艺术家作品中的“意味”、“情感”或“观念”时，作品中就肯定有一种具有批判性的意识或观念在决定着“意味”、“情感”或“观念”。

关于中国画的争论

1985 年 5 月“前进中的中国青年美术作品展览”引起中国艺术界的关注，具有一种乐观主义的性质。批评家们在这个展览上所看到的作品（或者说他们所注意到的作品）的确能使人唤起理想主义式的振奋，王向明、金莉莉的《渴望和平》与张峻的《1976 年 4 月 5 日》满足了当时大多数人的愿望，政治说教艺术的确为具有新的内容的作品所取代，而这种新的内容无论是否寓意深刻并是否与新时代的潜在问题相关，总是表达了人们普遍认可的思想倾向；艺术家还小心谨慎地采用了新的材料（《1976 年 4 月 5 日》中的镜子），这又为几年前关于“形式与抽象”问题的讨论提出了可喜的新素材。甚至，这些作品也承担起解放思想的形象依据，这样，无论是从思想内容还是就艺术形式而言，批评家都感到大有阐释的空间。

1985 年第 7 期的《江苏画刊》发表了一篇文章，这篇题为《当代中国画之我见》的文章作者李小山不顾中国艺术家已经取得的成果，而将所谓的“百花齐放”的“多元化局面”后面的真正问题不加修饰地展现在批评家、艺术家的面前，借他人之口道出了一个令大多数老一辈中国画艺术家（包括一大批

中年国画家）反感之极的关于中国画的结论："中国画已到了穷途末日的时候。"这篇遭到普遍商榷的文章的逻辑是这样的："传统中国画作为封建意识形态的一个方面，它根植在一个绝对封闭的专制社会里。"因而，"中国画的历史实际上是一部在技术处理上（追求'意境'所采用的形式化的艺术手段）不断完善、在绘画观念（审美经验）上不断缩小的历史"。此外，"由于中国画理论的薄弱，也在相当程度上制约了中国画的实践，中国画论的全部意义不在它指导绘画如何从根本上去观察和发掘变动着的生活的美，而是受着那种重实践轻理论的民族特点支配的、在大量绘画实践的基础上，集中起来的'重法轻理'的经验之谈"。并且，"中国绘画理论在我们今天的历史条件下，不是修正和补充的问题，而要来一个根本的改观。这样，我们就必须舍弃旧的理论体系和对艺术的僵化的认识，重点强调现代绘画观念问题"。因为，"绘画观念的变化是绘画革命的开端"。当然，"新的绘画观念并不是无中生有的，它肯定要吸收优秀的传统遗产"。至于"中国画的优秀遗产是指那种将空间、时间和观察者本人熔荡一体的精神实质"。"那么，我们究竟要革新中国画的哪个方面呢？""革新中国画的首要任务是改变我们对那套严格的形式规范的崇拜，从一套套的形式框框中突破出来。"就具体的历史说来，"传统中国画发展到任伯年、吴昌硕、黄宾虹的时代，已进入了它的尾声阶段，人物、花鸟、山水均有了其集大成者"。之后，"如果说，刘海粟、石鲁、朱屺瞻、林风眠等人更偏向于绘画的现代性方面（当然，现代绘画观点在他们的作品中还很少表现），那么，潘天寿、李可染的作品就包含着更多的理性成分，他们没有越出传统中国画轨道……可以说，潘天寿、李可染在中国画上的建树对后人所产生的影响，更多的是消极的影响。与他们相比，傅抱石也有类似之点"。至于"李苦禅、黄胄等画家就逊色多了。实际上，李苦禅的作品是七拼八凑的典型"。然而，"这个时代所最需要的不是那种仅仅能够继承文化传统的艺术家，而是能够作出划时代的贡献的艺术家"。李小山最后用伊壁鸠鲁的话结束了他的文章："同意大家神灵的人未必真诚，不同意大家神灵的人未必不真诚。"

这样一篇刀劈斧砍的文章，立即引起普遍的反应和对抗是不难想象的。毫无疑问，"穷途末日"论是商榷的首要目标。

发表在《江苏画刊》1985年第8期上的文章《〈当代中国画之我见〉读后》（丁涛）以不久前第六届全国美展上展出的900余件国画作品"身染腾飞年代的印记"为例，并以"半个多世纪来，经过一批有识之士的艰苦努力，上下求索"的历史揭示，"特别是党的十一届三中全会以来，文艺生产力得到空前解放"，说明中国画"现在至少应不再以'穷途末日'为特征了"。

另一篇发表在《江苏画刊》同年第12期上的文章（马振国），认为李小山的文章"从头到尾，处处渗透了对中国画虚无主义的否定"，就不仅仅是丁涛一文中的"色彩"问题，而这主要是针对"穷途末日论"而言的。

《美术研究》1986年第2期上发表的一篇题为《也谈当代中国画》（万青力）的文章用"对抗性矛盾"与"非对抗性矛盾"的哲学概念批驳了"穷途末日论"。

在若干反驳文章中，对"穷途末日论"的批评是从对传统问题的分析着手的，丁涛在他的文章里指出："传统中国画不是僵死之物，它总是随着时代的前进而不停地运动变化。一部中国绘画史的发展过程，就是一个不断新陈代谢，不断地推传统出新意的过程。"同期的另一篇文章（边长）认为："穷途

末日的，不应该是'传统'或'传统中国画'，而是对艺术的僵死的、狭隘的认识。"

发表在《江苏画刊》1986年第5期上侗瘘的文章《从〈当代中国画之我见〉说开去》在众多的反驳文章中具有典型意义，典型之处就在于文章的观点既带情绪又很直率。在对几十年"我国美术教育失败了，美术史论教育失败了"的现象做出痛心疾首的陈述之后，作者认为："要求中国画像西方一会儿抽象主义，一会儿照相写实主义那样的大翻筋斗或耍大套魔术是不可能的，应该正视一下我们中华民族全部美的历程和我们的民族精神。对中国画全盘否定，甚至抱怨十七八代祖宗的那种虚无主义，不过是被西风吹昏了头脑的浅薄无知，或者竟是存心不良。"紧接着，他还指出"外国的乌七八糟思潮，与中国绘画本身发展前途，并无密切的必然性联系"。这位作者不仅坚持"越具民族特色，就越有世界意义"的观点，并且在文章的结尾处干脆明了地说："与其贩卖洋货的创新，不如推销国货的保守。"

以"对抗性矛盾"和"非对抗性矛盾"哲学概念为基础的万青力的文章，在针对李小山中国画在传统的基础上创新是"与时代妥协的口号"和"一条永远无用的真理"（李小山的另一篇文章《中国画存在的前提》）这一观点时，指出只有继承才有发展，"没有继承，就没有发展；否定一切，将失掉一切；破坏之后，将是一片荒芜"。

除了大量的商榷文章发表外，《江苏画刊》还分别于1985年7月和1986年3月组织了两次关于中国画传统问题的讨论会，在这两次会上，许多批评家以直接或间接的方式表达了与中国画"穷途末日论"不同的观点。甚至在李小山的这篇文章发表不久，中国艺术研究院美术史论的研究生还就文章进行了讨论，除了对作者勇敢的批评精神认可外，在观点上基本是持批评和反驳态度。李小山的文章发表之后，许多中国画和传统问题的文章都直接或间接地受到了李文言语的刺激和影响，李文所造成的学术讨论空气是空前的，以致有"中国画的第三次大论战"之说。由李文引发的中国画的界定问题也成了批评家和艺术家们讨论的重点。为了强调中国画的生命力，卢辅圣与江宏还撰文提出"创造'现代中国画'是历史赋予我们的伟大使命"。

在为时不短的学术争鸣中，最有趣的是一些批评家把一位死去的画家黄秋园作为中国画仍然具有旺盛生命力的例子用来反驳李小山，当时国画界对黄秋园艺术赞誉的景况是其他当代国画家很少能够享有的。中央美术学院的院刊《美术研究》1987年第2期还发表了三篇文章，以示对这位不过是略具个性的国画家的缅怀。编者在这组文章前写道："黄秋园先生是近年始被发现的中国山水画传统大家。他对于中国画传统领悟透彻，优入法度，得其精髓，学古人而能包孕百家，师自然而能机参造化，他生前的作品已成为研究中国画传统与出新的有益财富。"在中国画处于"穷途末日"的悲歌声中，对这样一位更多的是"四王"山水符号的重演的中国画家如此的赞誉自然包含着对"穷途末日论"的不满和反感情绪。

由李小山的这篇文章引发的广泛讨论并没有提供学术上的成果。一方面，中国画作为一种艺术形式（"画种"）仍然继续普遍存在，中国观众并没有因李小山对中国画的论断而减少来自水墨与宣纸的视觉浸染，大大小小的中国画展览仍在举行。甚至，在1989年2月臭名昭著的中国现代艺术展之后，人们还看到了一个被认为是新的艺术现象的"新文人画展"；另一方面，反驳李小山的批评家或艺术家也无法否认，指望在短时

间内看到中国画中令人有说服力的作品是不可能的，并且，没有任何迹象表明中国画将会有明显的重大突破。

的确，自从"五四"新文化运动以来，艺术领域的争论从未离开过中国画和传统的论题。争论最为激烈的时期，往往是中国历史发生变革或变化的时期。在一个历史重大的变革时期，类似对传统中国画（例如戏剧界里有关传统戏曲）等问题的批评或攻击不过是一个托词，其目的在于服务当时的社会变革，即便批评者本人自己在提出艺术或文化问题时也许并未清楚这一点。李小山的这篇文章所引发的问题出现在一个旧秩序开始土崩瓦解，新的社会结构逐渐形成的时期。并且，这场争论的实质也根本不只是中国画是否"穷途末日"，大量反驳、商榷以及取中庸态度的文章之所以欠缺真正意义上的学术价值，就在于这些文章的作者把李小山提出的问题当做了一个狭隘的学术问题来加以讨论。美学家高尔泰在发表于《江苏画刊》1987 年第 1 期上的《为李小山一辩》一文中点出了问题的要害：这场关于中国画问题以及相关传统问题的争论，"实际上是 1978、1979 年以来思想解放运动的一个深化"。'85 时期大量的现代艺术形式不过是西方现代艺术的翻版，但翻版的真正原因是新一代的艺术家在新的历史时期里指望接受对他们来说是新的观念和思想。这里面包含着伦理的和道德的，哲学的和宗教的，社会的和文化的复杂成分。在这个问题上，高尔泰比其他同辈的美学家敏锐得多：

> 我们看到，例如在文学的领域，要不要新概念、新方法的争论，几乎已经牵扯到要不要改革、要不要开放等这样一些尖锐的社会问题。这一争论实际上在各学科之间不同程度地都在进行，争论的意义远远超出了各个具体的文化（狭义的）、文艺、社会问题，而涉及当今和未来时代价值观念的重新构建，以及祖国前途命运和个人存在方式的选择。这已经不仅是理论问题，而是我们时代面临的迫切的实际问题。而所有这些问题之间，又存在着一种内在的联系。

李小山的《当代中国画之我见》这篇文章不过是一个信号——正如其他学科里也有相类似的信号一样，它在提示人们注意，一个涉及社会、经济、文化生活的整体性变革已不可抑制地开始了，人们所面临的不是局部的调整或一般问题的治理，他们所面临的是一场深刻的革命。中国处在一个封闭社会解体的历史时期，也就必然会刺激对时代有敏感的青年人写出这样一种只顾强调革命而不屑提出改良主张的文章来，至于李小山以中国画作为反传统的契机，也仅仅是出于一个十分简单而可以理解的原因——在宣纸上施以水和墨的中国画是中国传统文化的象征。需要指出的是，类似李小山的《当代中国画之我见》的众多文章，对'85 时期艺术家的反叛行动起到了推波助澜的作用，而"百花齐放"的现代艺术成了这些文章的有力辩护。

1987 年，《江苏画刊》又展开了传统与现代文化的讨论，问题从一个画种延伸到了整个文化背景，一年后，关于文化的讨论更加缺乏纯粹性，事实上，艺术以及艺术批评在这样一个时期所起到的只是批判与破坏的作用。

'85 美术现象

正如我们在"前进中的中国青年美术作品展览"一节中所看到的那样，1984 年的第六届全国美展因一种单调的面孔而成为人

们抨击的对象。而在此之后的国际青年美展，却开始出现一种新的风气。以《在新时代——亚当与夏娃的启示》和《140 画室》等为代表的一批作品，在"星星"美展等现代艺术先驱之后，再一次扬起了批判的旗帜。对于这些作品的创造者来说，也许他们并没有意识到，他们的作品为一个新的时代充当了揭幕者。从 1985 年开始，一股势不可挡的现代艺术之风几乎在一瞬间便吹遍了整个中国的版图。到了 1986 年，在全国各地的展览场所见到的种种现代艺术展出已经不再是新鲜的事情。

对于创作自由的需求，实际上在从 1979 年源起的关于艺术形式、自我表现等问题的讨论中就已经初露端倪了。然而到了 1985 年之后，对创作自主的要求便已经是艺术家们公开发表的言论。但对于创作自由的限度问题，到了 1986 年都仍然是理论家批评家们争论的热点。在一篇题为《一批时代的逆子——青年美术思潮与社会之间》的文章中，刘曦林在分析了 1985 年以后出现的形形色色的新潮艺术流派的状况之后指出：

有人说，没有自由就没有艺术，有人说，没有制约就没有艺术，他们各有各的侧重点。从艺术与社会、与时代的关系来讲，社会与时代不仅应给艺术以自由，还对艺术有所需求。如果我们正视中国的现实就要正视为人民服务、为社会主义服务这个方向，正视百花齐放、百家争鸣这个方针，正视艺术自由这个政策。整个社会对于艺术的要求，对于艺术的宽容，实际上提出了一个艺术自由地去适应需要的命题，提出了一个艺术规律与艺术方向统一的课题。[7]

在这里，"自由地去适应需要"这一提法颇具典型性。1985 年后，在党不再过细地限制创作的口号背后，留存着一个不变的基本原则：文艺要为社会主义服务，为人民服务。怎么样去服务？党没有再像以前那样给予细致的规定。因此，"自由地去适应需要"便成了一个极为合乎时宜的命题。[8]

在这种空气下，现实主义——事实上就是写实主义——不再作为唯一法则而被推行（这也与在此之前对现实主义和现代主义的讨论的影响有关）。换句话说，非现实主义的或现代主义的艺术同样可以为社会主义服务。创作方法问题现在不再被抬高到令中国艺术家心有余悸的方针路线问题的高度，而成了艺术家自己选择的问题。对创作自由的欣然接受和发挥，实际上已经以不由分说的方式构成了与现代思潮等义的行动。甚至，对于创作自由的理解已经被洗涤掉了政治的色彩，自由与否被潜移默化地解释为老一辈与年轻一辈之间的代沟。[9]

事实上，1985 年到 1986 年间，从事现代艺术创作的艺术家们大都是年轻人。一些统计数字也许是说明问题的。根据童滇的《中国现代美术运动之景观》公布的情况，1986 年参加"现代美术活动"的人 55 岁以上的有 45 人，占 1.3%，36 岁至 54 岁的有 147 人，占 4.2%；而 35 岁以下的有 3283 人，占 94.5%！值得指出的是，在这些占 94.5% 的年轻人当中，毕业于各种艺术院校艺术专业的学生占了相当大的比例。这些新近从学院圈子里"解放"出来的年轻人以自己毫不掩饰的自信向他们面前的传统——一个模模糊糊的概念——提出了挑战，而他们挑战的首要任务，就是冲破旧有的对艺术的限制。对于 1979 年的"星星"美展的艺术家来说，"用自己的眼睛看世界"并不是一种信心十足的宣言。而对于 1985 年和 1986 年的年轻艺术家们来说，用自己的方式来看世界和表现世界似乎已经不是一个问题。

1986 年第 6 期《美术》，刊登了马南驰的

一篇文章。这篇名为“一股美术思潮之概观”的文章将现代艺术潮流定义为“一点小小的混乱”和“小小的美术思潮”，并专门用了一小节来讨论这个问题：

有人把绝对自由主义拿来作为自己的思想支柱。“想画什么就画什么，爱怎么画就怎么画，画了再说。”……自由是一个哲学范畴，自由是对必然的认识和掌握。不了解、不掌握客观的规律，就无任何自由可言；艺术家不了解，不掌握美的规律、艺术的规律，在创作中也无任何自由可言！作为政治范畴，自由是人们在一定的法律和纪律约束范围内随意行动、不受限制的权利。自由在这里是与法律纪律相对的。世界上自古至今还没有不受任何约束的自由。创作自由已被规定为我们在社会主义祖国艺术家们的权利。这种创作自由恐怕也不是绝对的自由。“为人民服务，为社会主义服务”的文艺方针，虽然不是法律，但却是一个有社会责任感的艺术家应该考虑的、应该自觉贯彻的信条。党和国家给了我们的艺术家们以创作自由的权利，我们的艺术家们理应考虑到自己艺术实践对党和国家应尽的义务，应负的责任。[10]

这里的潜台词是：国家给予艺术家创作的条件，艺术家应当对此给予报答。显然，艺术的衡量标准掌握在“国家”手里。但是，“国家”在当时已经明确宣布艺术的创作自由是法律所保障的，宣布不干涉艺术家的创作活动。那么，是谁在代表“国家”，充当一个衡量报恩和忘恩行为的裁判呢？是那些艺术批评家吗？

当“云南油画讨论会”的成员们于1986年11月在昆明举行第一次自办的“油画新作展”时，观众十分踊跃。不过，根据积信描述：

最大的新闻却出在展厅的意见簿上。一位观众愤怒地写道：我们基层干部成天想的是抗旱救灾，而你们艺术家，坐小车、吃宴会、出入高级宾馆，画黄色下流的女裸体！……你们的这些罪行，早晚要得到清算的！[11]

这位观众显然说错了，“坐小车、吃宴会、出入高级宾馆”在1986年甚至1986年以后的一段时间内都还没有轮到艺术家们。至于“抗旱救灾”的人要“清算”艺术家们的“罪行”的心理状态，倒与上面所引的马南驰文章中的某些意思有不谋而合之处。

面对这种压力，从1985年到1986年，中国的年轻艺术家们便自然地采取了他们自己的抵御方式：组织团体。’85、’86现代艺术运动最突出的特点之一，就是各种艺术团体蜂拥而起。从1982年到1986年，全国各地一共成立了79个青年艺术群体，分布于中国版图的23个省市、自治区，举办了97次艺术活动(童滇)。

批评家高名潞在《新潮美术运动与新文化价值》一文中，从“防御功能”、“建设功能”、“实现价值”、“精神功能性效用”等诸方面分析了群体现象产生的原因。这位批评家从文化心理和社会学角度的分析是详尽而可信的。但是，他并没有解释一种最为突出的矛盾现象：在’85思潮中，人的解放和个性的树立是人们普遍遵循的基本原则。艺术家们毫无二致地宣布自己的艺术完全是自己独特的内心世界或思想的表现。然而，正是这些宣扬个性的人们，又都匆匆忙忙地结成各种各样的艺术团体，把自己的独特个性“集中”到一些统一的旗帜下。

对这一矛盾现象的解释，也许并没有人们通常所想象的那样复杂。’85、’86的艺术家们结成团体，除了要抵御种种来自各方面

的批评和非难的心理需求外，最重要的也许还在于这样一个事实：这是他们展出自己作品的唯一方式。这些艺术家们所从事的艺术，在'85、'86是没有被承认的艺术。因此，在各地由单位举办的艺术展览中，要看到单个艺术家的"前卫性"作品，似乎是不可想象的——他们的作品注定不容易通过评委的审查而得以展出。由于经济上的原因，以及在知名度和"权威性"上的考虑，一般的展览馆和展厅都不愿意为这些默默无闻的年轻人举办"个展"。在这种情形下组织团体，尤其是组织团体性的艺术展览，似乎是艺术家们发表自己对现实的看法的最佳方式。

事实上，我们在很多画会和艺术社团中可以看到艺术家在风格和表现上明显的不一致。一个社团的不同成员的作品，往往并不因为来自一个社团而具备该社团宣言中所宣布的某些共性。换句话说，艺术家们走到一起，往往并不是为了寻找共性，恰好相反，是为了表达个性。不过，在'85时期，表达自己的个性只能通过团体的表面共性来达到。在当时，进行现代艺术创作便是相对于人文环境的个性体现。为了完成这一点，追求个性的人们结成团体，共创实现个性的条件。事实证明，这些形形色色的团体在不久之后便大多分崩离析了。因为，当现代艺术的展览条件一旦成熟，当艺术家们的试验性作品能够通过各种展览的审查委员会而得以展出，甚至，当有的青年现代艺术家有能力和条件举办自己的个展时，联合起来举办展览的必要性就几乎不存在了。我们看到，有的团体在举办了一次展览之后便自行解体，成员们在此之后便都不再愿意容忍自己伙伴的个性，转而独自追求自我发展去了。[12]

从1985年开始陆续创刊和改刊的《美术思潮》（湖北）、《中国美术报》（北京）、《画家》（湖南），以及积极介绍并组织讨论的《美术》（北京）和《江苏画刊》（南京）对现代艺术的推广普及起了积极的推波助澜的作用。应该说，在'85思潮中，批评界和理论界在一定程度上摆脱了在此之前的麻木和迟钝，对艺术家们的创造和行为作出了较为敏锐的反应，尽管在面对这股新的潮流时人们的态度和评价都不一样，但是，这种反应以及之后的争论，都为艺术的发展制造了一种积极活跃的气氛。

'85哲学思潮

1985年，"观念更新"是一个人们所熟悉并且也热衷于谈论的问题。不论是社会科学界还是人文科学界，"观念更新"成了人们所普遍接受和认同的议题。《美术思潮》1986年第2期上刊登的署名磐年的文章《'85新的危机》，便总结性地谈到了"观念更新"在当时的情况：

……在1985年，"形式感"却被人们冷落了，而"观念更新"一经泾川"油画艺术讨论会"作为中心议题讨论，它已迅速成为从20岁到50岁几代画家矻矻然却百思不得其解的谜。

……

中国社会今天正经历着一场深刻的变革，这场变革改变着人们的生活方式与道德情操，尤其是改变着人们的价值参照系统，它迫使人们一再进行开拓与反思，对多年来我们习惯地认为是天经地义的东西重新审视与估价，而对开放后所面临的世界进行严肃的评判与选择。这种当代中国普遍存在的社会意识不能不从它最积极、最活跃的表象艺术中反映出来。[13]

的确，中国的艺术家们面临了一个复杂的现实。过去的偶像和天经地义的事物的溃败，道德、价值的转换和变革，外部世界多姿多彩的撞入，自我解放和个性化潮流的诱惑，这一切都在短短数年内同时呈现于艺术家面前。实际上，中国的艺术家是在没有充分准备的情况下被推到这一现实面前的。旧有秩序的破产使他们不得不重新去寻找精神的支撑与归宿，寻找自我和艺术的落脚点，但在一个本身动荡不安、一切都在变化的现实中找到支撑和基点的可能性微乎其微。由此，艺术家们产生的惶惑感和痛苦便是十分自然的了。

当然，还有另外一条道路可供艺术家们选择。这就是把眼光转向国外，转向那些刚刚从英文、德文、法文翻译过来的众多书籍，转向那些与“观念”和“观念更新”有关的哲学、文学。也许没有哪一个时代、哪一个国家的艺术家们，像1985—1986年间的中国现代艺术家那样热衷于外来哲学著作、热衷于外来的思辨性的论证和描述了。这实在是一个令人惊奇的现象。[14]根据一次不完全的抽样调查，在全国主要艺术群体的成员中，当他们被问及“你最近喜爱看的书”时，他们的回答是：生物学、哲学、东方传统思想、西方现代美学理论、艺术理论。而在这当中，喜欢哲学/社会科学的人占40%。在艺术家们的阅读书目中，既包括了尼采和柏格森等人强调直觉与生命力的读物，也包括了时髦的弗洛伊德关于人的梦和潜意识的论著，甚至包括诸如罗素和维特根斯坦这一类哲学家艰涩难读的著作。此外，存在主义、东方禅宗、道教、佛教，也是艺术家热衷于阅读和发表评论的题目。不管艺术家们是否真正读懂了维特根斯坦的《逻辑哲学论》或海德格尔的关于存在或亲在的论述，不管他们对于他们所喜爱的思想的选择是否盲目，但在'85、'86期间，他们的确在为自己和自己的艺术寻找基点和价值时作出了艰苦的努力。这种努力，不仅在各种各样的艺术群体的宣言、展览前言中表现出来，也不仅在艺术家发表的或未发表的关于自己作品和思想的解释中表现出来，还在他们的作品中表现出来。事实上，艺术家在自己的作品里明显甚至露骨地表达了自己对某种理念的思索或热爱，以致有人将这种现象称之为“画家想当半个哲学家”。对此，湖南青年美术家集群的李路明在一次争辩激烈的讨论会上做了颇具代表性的回答：

> 首先谈一下今天中国的艺术家在做半个哲学家的问题。正如有人说今天的中国没有哲学家，有的只是对某个哲学家的研究一样，这是中国哲学的悲剧，既然中国现在没有能明确阐述自己思想的哲学家，而艺术却可以隐晦地表现人们的哲学思考，因而今天的中国艺术家就身不由己地去扮演哲学家的角色，借艺术作品来说人们想说的话。如果有一天中国终于能有了自己的哲学家，那么艺术家自然会摆脱目前这种主导倾向。但在相当长一段时间内恐怕不可能，这也是我们这一代艺术家的悲剧。[15]

在'85、'86思潮中，最引人注目的思想冲击来自那位奥地利的精神病医生弗洛伊德对人格的病理学研究。西方人的意识与潜意识之间的张力以及由此而产生的痛苦片刻之间便在无数中国人的思想中引起了共鸣。关于人的本能、欲念的表述由此而逐渐变得大胆起来。柏格森的关于内在世界的绵延理论和烘托，以及尼采对酒神精神悲剧性的称颂，使一大部分中国的年轻艺术家如痴如醉。于是，一大堆宣言和阐释里便充满了各种各样的关于生命本能或生命需求的词句：

艺术的创造是欲罢不能的巨大生命需求。(王度)

形式是一种生命的存在方式，艺术形式就是艺术生命呈现在人们面前的外部样态。(陈箴)

艺术即生命自身。(李山)

……

只要仔细观察和研究这些艺术家们的作品与他们的宣言，我们就会发现，他们的作品大都呈现出一种理智的痕迹。所谓理智在这里是就作品的自觉制作而言的。对直觉和本能的宣泄，对被压抑的性本能的宣泄，对强烈的生命力量的宣泄，都是一种理智的宣泄——艺术家们意识到压抑，意识到了压抑的痛苦，然后有意识地利用作品将压抑消除。每一个从事“直觉”或“本能”创造的艺术家，实际上又同时处于理性或理智的状态中。每一个人都成了自己的精神病分析医生，自己为自己治疗。从这一点上讲，’85、’86 的绝大多数艺术家都是理性的，他们的作品也都是理性的。实际上，理性一词在当时已经失去了区别于感情或直觉的自身规定性，在人生哲学上讲，这个时候的“理性”意味着认识论和方法论的彻底转向。同样，本能、潜意识、生命冲动这些概念，也失去了西方心理学或哲学背景中所具有的规定性。理性与直觉、自我与生命本能都完全同化于中国的文化和社会现实，成了中国样式的哲学思想范畴。当弗洛伊德解释说，理性与感性的矛盾显现在人的潜意识本能和理智与非理智的自我控制的矛盾中时，他所说的理性或自我控制是以西方社会的伦理道德和价值观为基础的。至关重要的是，这种压抑性的理性或自我控制，已经作为人格的一部分固化在人的意识世界之中。本能冲动对自我控制的反击往往以不自觉的方式(语言方式、梦、文学艺术)表现出来。而当中国的现代艺术家们宣称他们要用自己的作品表现被压抑了的本能冲动时，实际上就已经与弗洛伊德所说的那种“升华”相去甚远了。而且，“理性的压抑”在艺术家们看来往往是来自于自己周围的社会环境，而不是固化在自己人格之中的弗洛伊德式的自我或超自我。这样，本能对自我的潜意识反抗变成了本能对社会文化环境的有意识反抗和批判；本能也不是真正的未意识到的冲动力，而是一种意识到的内心需求。这也正是我们在无数作品中看到那种极为露骨的宣泄和直白表达的根本原因。

与这种对自己本能的有意识渲染相联系的，是一种对孤独感和冷漠感的有意识强调。孤独作为一种哲学范畴在 20 世纪的西方哲学家那里得到了最大限度的发挥。萨特的名言“他人即地狱”成了这种发挥最生动简洁的论证。同时，尼采、海德格尔、克尔凯郭尔等人关于个体与世界、个性与社会的种种论述，也给集体意识一贯强烈的中国艺术家带来了某种新的思索线路。诸如“全能意志”、“本体”、“绝对精神”、“自在之物”一类的超验哲学范畴一时间沸沸扬扬。这些概念自身的超验性似乎就已经向艺术家们指示了一种超乎尘世和人情冷暖之上的自我精神世界的画图。孤寂、荒诞、悲剧性、宗教氛围、牺牲精神成了一批艺术家所力图要在自己作品中展示的主题。值得提出的是，在对人自身的孤独和冷漠作出提示的同时，许多艺术家还将中国传统哲学中的许多思想也当做了对孤寂的另外的诠释。因此，在许多作品里，我们发现被描绘为孤寂的人物往往又同他或她周围的自然环境保持了若隐若现的关系。我们同样也可以这样说，许多孤独的主题往往带有中国传统的“天人合一”的色彩，带有“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”

的意境和韵致。

当尼采高喊"上帝死了"的时候，他表现出了一种大胆的反叛和渎神的精神。而'85时期的中国现代艺术家们在接受尼采的思想影响时，无疑也借用了这位世纪末哲学家的这种反叛意识。在1985年以后，关于中西文化的比较，关于拿来和借鉴的讨论，甚至关于"全盘西化"和"洋为中用"的论争成了中国思想界、学术界的热门话题。对中国现状落后的愤懑不平引发了人们对文化和构成文化的中国人素质的责难，引发了人们对本土文化的责难。与此同时，外部文化的强大和由此而导致的中国人的心理压抑，又使另一部分人在光辉的历史和令人称羡的悠久传统中寻找安慰与力量。"寻根热"、"新儒学"与"全盘西化"针锋相对。艺术界李小山的一篇宣判中国画死刑的文章引起了轩然大波，导致了一场激烈而旷日持久的关于中国画前途的议论。许多艺术家大量地引用西方思想家的言论和思想，招致了一些批评家对"崇洋媚外"和"囫囵吞枣"的批评。而另一部分艺术家在接受外来思想的同时，也试图到传统的中国哲学中去寻找灵感和启迪。总之，1985年以后，艺术家们发现他们自己处在一个价值混乱、衡器混乱的思想和理念自由市场之中。各种思想的叫卖声此起彼伏，各种行情时涨时落。在这样一种百花齐放的局势下，对旧有传统和历史的怀疑和抛弃也就变成了可能。新的思想、新的世界的诱惑是如此之大，以至于在一些艺术家看来，只要是旧的就是邪恶的，只要是旧的就是丑的，这个时候的思想逻辑是：旧的——无论是政治体制、艺术风格还是生活习惯——就是传统的，事实上，"反传统"的真正内涵是反抗束缚人的自由的一切桎梏。

对中国传统文化的反思和批判，导致了一大批渎神性的作品产生。这些作品大多采取一种或含蓄或直白的达达态度，对一些最具代表性的中国文化的象征符号进行攻击。与此同时，另一些作品则在一种悲剧性的气氛中，来表达对历史的既留恋又憎恶的心态。湖北的"JL群体展览"的前言这样发问："有谁把自己置于历史的绝望之下来体验一种古老文明的死亡之前痛苦的挣扎？"个人的体验与一种古老文明的衰落和临终结合在一起，作为文明中的一员，不知该哀悼还是诅咒？从根本上说，在'85思潮中，艺术家们敏锐地感觉到，一种不可阻挡的历史潮流正在冲击古老的中国赖以存在的根基。面对这种潮流，不管意识到与否，艺术家们的内心是复杂而混乱的。尤其是许多曾经孜孜苦学过传统中国艺术的人，他们所要反叛和批判的东西，往往就在他们自己身上。如何在这种自相矛盾的处境中找到自我的准确位置，这确实是一个问题。实际上，对于绝大多数艺术家来说，这都是一个巨大的问题。作为中国文化的组成部分，作为中国传统的具体体现符号，每一个作为中国人的艺术家如果要采取一种批判态度，要试图反叛他所源生并又赖以存在的文化，都无疑要遇到这一问题。在这种批判或反叛或嘲弄中，他如何保护作为中国人的自我？

对传统和历史的批判最终导致了一部分艺术家采取彻底的文化虚无主义态度。从对艺术和文化的崇敬到对这两者的幻灭，在短短的一年两年之内就走完了全过程。在一场深刻的文化危机发生的时候，这种文化虚无主义的产生似乎是不可避免的。西方的达达主义产生于20世纪的第一次也是人类历史上第一次世界大战期间，产生于一种大规模文化破坏和解体的时期。中国的达达思想虽然直接搬用了西方人的遗产，但它产生的时间和背景却有所不同。这是在

"文革"这一场持久的全国性文化破坏和浩劫之后，在一场深刻的文化危机——这个危机的复杂性在于伴随着对旧有体制、旧有思想的怀疑连同对过去的所有传统内容的本能抵触——中产生的。中国的这些青年达达主义者们所面对的现实也许不如查拉们所面对的现实那样令人绝望，但他们所经受的内在惶恐和幻灭，却并不亚于他们的西方前辈。

批评家邓平祥在一篇题为《青年画家的文化特征》的文章里，分析了'85思潮中的中国年轻艺术家们所面临的现实和问题，然后指出：

> 青年画家普遍地对理论思考倾注了精力。他们具有时代赋予的批判思维特征和理性品格。他们之中有不少人既从事艺术创造，又同时进行理论提出和阐述，它不完全像传统画家的"画作等身，画论建树"。他们更多是作为服务于艺术思考的考虑（原文如此——引者注）。与青年画家同步也涌出了一代美术理论家，他们思想敏捷，起点高，视界宽。由于运用了一些新的思维方式和国外一些新的方法（如系统论、控制论、信息论）使他们的理论成果十分引人注意。他们的文章少见就艺术论艺术的情况，一般都善于从哲学和历史的角度来展开。85年开始，人们发现他们的思考开始扩展到文化层次上了，他们"从中国文化的沉积中寻找民族性格的烙印，从历史的高度和理论的深度清理传统精神财富和精神负担"。他们诚实自己的思考和判断，能发人之未发，而决不仰人鼻息，是有试忠（原文如此——引者注）的理论品格和理论勇气。并且文风明快、新颖，思想感情奔放。[16]

在上面所引的这些文字当中，我们能够体会到一种氛围，也能找到当时的艺术界所追求的时尚：不管是理论家还是艺术家，进行理论或哲学的思考是衡量他们是否与历史或时代同步的标准之一。就艺术家而言，他们本来只应该以自己的画笔或刀作为发言工具，他们应该让他们的作品说话。然而新的理论、"观念更新"、西方哲学的诱惑又是如此之大，以至于他们都跃跃欲试地拿起了钢笔，跻身于理论阐释和文字游戏的行列。

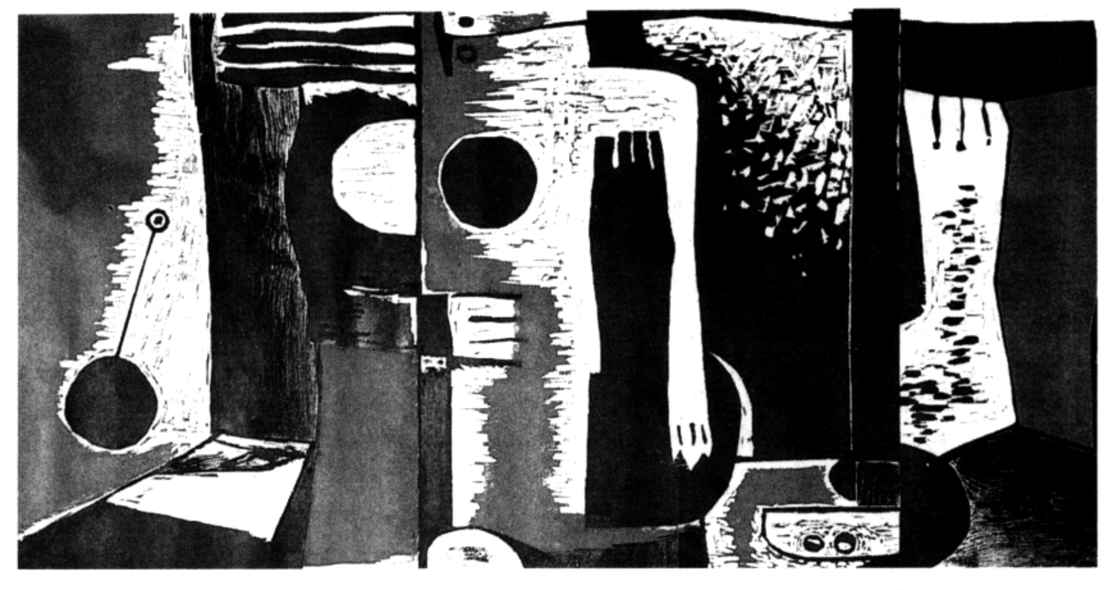
在1986年以后，虽然各种各样的群体艺术展览在全国各地仍不间断地举行，但是1985—1986年间成立的许多艺术组织和团体却几乎都自行解体了。因为从1987年开始，国家经济状况的变化以及文化氛围的改观，已经使许多单个艺术家独立地举办自己的展览和独立地面对社会逐渐成为可能。在'85思潮中，相对于一个并不接受现代艺术的社会环境而言，团体是一种个性的显示；或者说，现代艺术本身就是艺术家们的个性基础。而到了社会开始普遍接受现代艺术的时候，艺术家自己的个性取代了现代艺术这一语言方式的个性，而成为艺术家进行创造活动的基础。

团体

以新的观念和思想为特征和主体的现代艺术展览或团体，早在1983年就继"星星画会"之后再次出现了。

参加1983年9月在上海复旦大学举办的"83阶段·绘画实验展览"的李山、张健君、俞晓夫、王邦雄、方昕、冷宏、周加华、查国钧、高进、戴恒扬等10位艺术家展出的47幅作品在上海引起了很大的轰动。他们的作品不仅具有变形与抽象的形式，还增加了玻璃碎片、卵石之类的实物，给具有习惯审美方式的观众以强烈的刺激。就艺术家的初衷而言，他们是想将自己的艺术实验成果

"进行跨学科的学术交流，了解从事文哲与自然科学研究人士对美术的意见"。当抽象艺术的思想已经产生出供普通家庭室内装饰用的各种工业品时，人们读到当时的那些对这个展览的批评文字时，大概都会哑然失笑："抽象画在我们国家是没有出路的。所以我奉劝搞抽象画的作者，特别是一些青年朋友……"

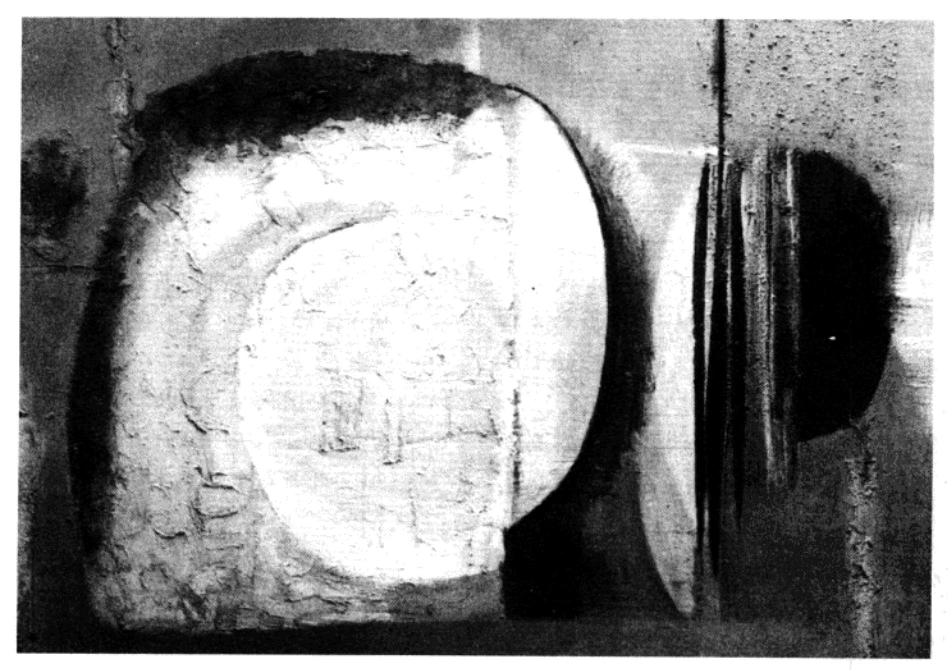


29-4　周长江　《互补》　1986 年　木刻

值得我们注意的是，抽象艺术在当时中国新艺术中的最初表现，可以在上海的艺术家张健君、李山、周长江、余友涵的作品中见到。张健君早在 1983 年就与李山等人进行着抽象艺术的制作。从《人的角力》到《有》，经历了一个"纯化"的过程。抽象绘画的特点是它的语义的模糊，因而导致欣赏者的注意力仅仅落在画面本身的形式色彩和肌理效果上。与此相比较，李山的《混沌》与《初始》那些简化了的、儿童涂鸦式的造型成了艺术家对文明之初的一种假设，想象力在此时起到的是文化反省的作用。以后，李山的作品进入了纯抽象的阶段，这便使作品中的符号意蕴绝对模糊化了。余友涵使用的符号较为稳定和连贯，那些类似磁场效果的点的排列和走向，将一种宇宙的神秘感引入了作品之中。就作品形式而言，余友涵的感觉具有一种内在的连贯性，符号的演化是沿着一个潜在的目标推进的。周长江的抽象作品强调肌理效果与形式分割，他的《互补系列》给我们提供了游离不定的文化形象——因为在他的作品中，可以辨认的形象经常以一种十分含蓄而象征艺术家思索的面貌出现在画中。

"不太受国内风潮的影响，闷头在搞自己的研究、创作"（李山）的上海青年艺术家于 1986 年 4 月在上海美术馆举办了一次大型展览——"上海首届青年美展"，这是继 1978 年初的"十二人画展"——一次现代绘画的展览——和 1983 年的"83 阶段 · 绘画实验展览"之后，又一次给上海观众以深刻印象的展览。当时的《新民晚报》报道："这

次青年画展应征踊跃出乎主办者的意料。在短短三天里，近千名美术爱好者扛着、背着，用自行车、三轮车，甚至汽车运来他们的力作。这些青年人在收件处排起长队，登记他们作品的名册写满了 12 本……"盛况空前是可以想象的。在最终参展的 200 件作品中，观众看不到主题性的绘画或雕塑。由青年艺术家自己组成的评委会评选出来的一、二、三等奖的作品没有一件向观众讲述动情的故事，更不用说对某个政治目的的图解。正如艺术家李山所说的那样："从画面上来看，有点'文化气'特点。它既不是宫廷绘画，又不是民俗、工匠的东西，火辣味少，学问味多，像余友涵的作品，张健君的作品。即使是谷文达的作品，也很显然带有上海特点。"对上海艺术家的这种倾向的解释可以是多角度的。一方面，我们从张健君的《人类和他们的钟》这样的作品中，能感受到艺术家对人对社会对历史的冷静思索，这是通过从儿童到老人的形象表现，从历史文化到现实人物的选择以及由不慌不忙的超现实主义风格的构图处理体现出来的。展览中的作品给观众的视觉感受是丰富的，然而不同的风格样式都保持在一种平和的效果上，也就是李山所说的"火辣味少"。可以说，在'85 思潮时期，"文化"与"学问"这个问题并非至关重要。艺术正处在一个必须彻底消除原有艺术概念的文化攻击阶段，在旧的审美格局和习惯还未被彻底摧毁和改变之前，保持"文化气"和"学问味"显然是危险的。"上海首届青年美展"是一次现代艺术的甜腻腻的盛会，它以丰富的形式印证了一个事实：以取用转借新的形式所体现出来的新观念的现代艺术，已经产生了有说服力的副产品。此外，不久以后的"海平线画展"、"黑白黑画展"以及"非具象画展"更进一步印证了这个问题——现代艺术在中国已经成了一个不可抵挡的潮流。



29-5　张健君　《有 NO. 96》　1984 年　油画

到1985年底，对传统艺术进行重新审视的思潮已经波及中国的中小城市。就在河北中部的一个小城市里，我们也能看到有异于人们审美习惯的、具有活力的现代艺术作品。于1986年1月在衡水市举办的《米羊画室作品展》，给衡水的观众带来了新的精神空气。米羊画室早在1985年5月就成立了，[17]成员有1982年毕业于河北师范学院的王焕青，当地铁路中学美术教师乔晓光和河北衡水文联出版社美术编辑段秀苍。这三位艺术家能够聚集在一起是因为他们都有着共同的思想倾向。他们认为：

人的感觉是丰富的，任何一种理性的抑制都使绘画变得枯燥。米羊画室将在绘画中体验自我感觉和敏感的宽容度。

……

……米羊画室的同仁们将不拒绝绘画中的任何形式、任何内容。[18]

实际上，艺术家们仅仅表达了一个意思：即创造的自由。这一点与其他地区的青年艺术家的思想是没有什么不同的。我们看到，在这三位艺术家的作品中，都不同程度地表现出民间艺术和民间文化的影响。王焕青的油画具有极浓厚的民间色彩。艺术家听凭自我感觉本能地找出了民间艺术与现代艺术之间的共同点。作品色彩对比强烈，形象夸张，并且消除了焦点透视，使画面成为一种自足体。这位艺术家说："好画就是求索中留下的痕迹，它记录着画家或一代人内心的轨迹。"乔晓光的作品更加倾向于"稚拙"风格。《画乡》中的人物造型和房屋、树木都能显示出艺术家这方面的特征，以致给观众一个"纯民间"的印象。实际上，这位艺术家宣称他对传统与民间丝毫不予回避，只是对传统与民间抱有新的认识。在作品《空间·吉祥之光》这幅画中，我们能看到毕加索的影响（如虎头）、夏加尔式的超现实主义的启示（如画中虎与儿童无重力的悬空），以及民间艺术和稚拙艺术的痕迹（画中的造型与色彩的设计）。与王焕青比较，乔晓光更注意形式的愉快性，并强调语言的单纯、简洁。也可能是卢梭的那种稚拙艺术对这位艺术家的影响不小，使得他对儿童般的"原始"心灵过分看重，而不去顾及由现实刺激出的对人的存在问题的严肃表现。在段秀苍的《天·地·人》中，艺术家使用了阴阳符号，以体现对生命存在的思考。《三个对话者》更是关于一种理性的揭示。段秀苍在这时隐隐感觉到，艺术的历史使得艺术家难以使自己的纸或画布保持一种无物的白版态，"这给所有有志于创新的人，带来了无数的烦恼"。米羊画室成员的作品曾于1987年2月在北京中国美术馆展出，给观众留下了印象。

以《再见吧！小路》而知名的画家王川于1984年到深圳文联工作，任《现代摄影》的编辑。以后他又参与创办《现代装饰》杂志。到了深圳之后，他的画风发生极大变化，从写实迅速转变为抽象。1986年1月，他与一些青年艺术家（多数是来自全国各地美术院校的毕业生）在深圳市剧院闹市区街头举办了名为"零展"的艺术展览。按照组织发起者王川的说法，此次展览的"目的是要行动，其中包括艺术自身的行动"。在深圳举办艺术展览是颇有意味的。因为自深圳成为经济特区以来，中国内地的不少知识分子认为深圳不过是一块"文化沙漠"，在这个商品化的环境中，要从事纯粹的艺术创造是很困难的。然而王川记录了当时参加展览的艺术家们对这个特殊环境的看法："大家一致认为，深圳地貌与内地不同之处在于：既无传统文化的背景，也无文化的制约，因而它在文化上是没有定位的。尽管来

了一批文化人，但由于人际之间的孤立和隔膜，很难产生交流和互补，在这种被视为文化荒地的背景中，多数画家是困惑的，但有人声称：“‘艺术家的行为是孤独和隔离’。最后大家赞同‘艺术’最终目的是独立和自救，艺术的方法是使每一个艺术家走到它的极限。”其实，“孤独和隔离”与文化沙漠的深圳并无直接关联，如果艺术家要想体验和审视自己的内心孤独，在任何地方都是一样。关键是，作为一个从渔村发展起来的现代城市，此时的深圳正是一个精神沙漠的绝佳象征。也许经过精神的具有牺牲性的滋润，这个沙漠在将来有可能生发出文化的绿洲，并且也许更加富于现代社会的特征，然而它此时仍可能因它的经济力量的超速增长而挫败文化的生长。在这个展览上，多数作品具有表现主义的风格，它与枯燥的刚刚初具规模的商业化城市中那种冷漠形成了对比。

西藏人的题材在陈丹青以及四川一些艺术家的作品中有了充分表现之后，我们很少再看到描绘类似题材的令人感兴趣的作品。不过，在现代艺术潮流的冲击下，对西藏题材的表现也开始脱离原来的写实主义和民俗绘画轨迹，展现出一些新的特征。1986 年 4 月，生活与工作在西藏的五位青年艺术家李彦平、李知宝、翟跃飞、陈兴祝、齐勇在北京劳动人民文化宫举办了“西藏五人画展”。在这五位艺术家的作品中，我们能够发现一些共同点：比如黑色的使用，色彩笔触的滞重以及符号的神秘效果。李彦平的《原始的力感》是艺术家对西藏这个宗教气氛极浓的地区的一种形象表述。艺术家抛弃了对喇嘛寺庙和藏民形象的具体描绘，而仅仅赋予我们一个以黑色为主调的抽象画面。陈兴祝在他的《喇嘛与鹰》中使用了在西藏经常可以看到的红色、黑色和白色。但是这位艺术家在画中保留了两个能使人联想到藏区的形象——喇嘛和鹰。毕业于湖南师范学院的李知宝用他那总是蘸满黑色的画笔画出了另一个世界的生命。在《大人与小人》里我们能看到艺术家创造的生命所带有的苦涩的幽默，这无疑与艺术家的性格有关。特殊的经历和时代背景，使李知宝这一代艺术家的任何一次快乐甚至欣喜都要带上沉重的阴影。从肮脏的城市来到神秘的高原，要摆脱生活强加给自己的精神重负并不如一般人想象的那样轻松，因此，我们听到艺术家说出如下的话是丝毫不奇怪的：

> 我喜欢混杂而不是纯粹，爱好折衷而不是偏执，欣赏含蓄而不是直露。在我的作品中有许多形，如《法音》等，起初我也不明白自己为什么会画出这些东西来，但它使我感到欣慰和满足，觉得那些凌乱繁杂的物都似乎在向我、向人类隐喻着被压抑或被释放出来的某种潜意识的童年的残迹。[19]

1986 年 5 月由星期天画会的成员武平人、渠岩、袁献民、翁剑青、吴以徐等举办的“徐州现代艺术展”引起了当地观众的震动。在观众留言簿上我们能看到如下的言语：

> 现代艺术的方向是什么？迷惘发泄、倾吐个人感情？年轻的艺术家们，你们不要忘记民众。
>
> 这次展览你们拿来了茅笠，下次展览通知我一声，我将送一双破皮鞋。
>
> 建议作者都到医院作检查，有几位精神错乱、性变态。
>
> 连空气都是混沌的，每吸一口气，都能感到呛。
>
> 你们的艺术使我感到人类在退化，世界将要毁灭。
>
> 综观整个展览，给人的印象是性感。武

平人的《浅红色调》等作品充满强烈的性感意识,“现代艺术家”都是性感动物吗?[20]

观众的不解和愤怒正好吻合了艺术家们的追求,这些艺术家举办这一展览的目的就在于破坏:“‘艺术展’摇摇摆摆的旗帜上写着‘破坏’二字,正像展览的策划是为着开枪打死上帝。”(武平人)因此,观众希望在展览中找到“美”是徒劳的。

不只在一个清晨,我们被告知:上帝死了。……偶像均被打上了血红的 X。

艺术家们此刻已深深地体会到所谓的永恒、不朽已不复存在。因此,失去上帝后的惶恐自然会引发迷惘和发泄,引发极端的情绪与行为。

新野性画派于 1986 年 6 月在南京举办了他们的展览。参展的作品多以放肆的笔触和强烈的色彩以及令人生畏的形象刺激观众。虽然观众并不知道艺术家们的思想主张,但他们肯定能感受艺术家所要表现的东西:无节制的本能发泄。新野性画派的大多数作品实为表现主义风格的东西,如果我们熟悉诺尔德、凯尔希纳、鲁特勒夫等一大批德国艺术家的作品,我们对新野性画派的“野性”就不难承受了。新野性画派成立于 1985 年 4 月。主要成员有傅泽南、樊波、马晓星、朱小钢等 15 位青年人。樊波至少写了三篇文章来说明和阐述新野性画派产生的背景、艺术主张以及它的语言特征。在《新野性画派的观念变革》一文里,艺术家采用“人化自然”这一概念,以说明人类的现实处境。因此:

艺术主体(画家)在更大程度上就生活在自己创造出的常人无法感悟的视觉符号系统之中。他就是凭藉着这些视觉符号主观地支配、品鉴、表现着客体,画家亦作为这个系统中历史基因和遗传载体,主动实现、履行着绘画语言自我转换的功能,表现为画家对绘画符号形式的不断反思、否定和创新。[21]

我们可以看到,艺术家使用吃力的语言来宣传自己的主张,其实仅仅是为一个事实作辩护:艺术家创作自主的合理性。这印证了我们在前面指出的现象:西方现代艺术的“精神现实”这一概念已经成了中国艺术家的心理事实。为了抵抗物质的专制,艺术家还提出了“本能”这个人们所熟悉的概念,强调了“创造本能”,并认为应到“动物以及与动物有着类似属性的儿童和原始人”那里去寻找这样的本能。后来,樊波在《江苏画刊》1988 年 2 月号上发表的《新野性主义的发生》一文里陈述了这个团体的艺术语言特征:1)非时空的物象组合;2)内在结构的重建;3)原始图腾的虚拟性;4)一种新理性的辐射。以后,批评家们发现,艺术家如此多的理论阐述显得有些多余,但是历史地看,这正是'85 思潮时期的一个重要特征:观念的变化和思想解放对于中国艺术家来说十分重要,无论艺术家的作品是否达到了其理论宣称的效果,至少在理论的层面,他们已经做出了有意识的选择。

广州是中国的一个传统商业城市,虽然它有着早期岭南画派以及传统绘画的背景和历史,但是人们还是宁愿把它视为一个缺乏艺术氛围的商品市场。不过,广州的青年艺术家是不承认这一点的。相反,内地的种种“标新立异”被他们认为是“硬要把时光倒流地去抖掉历史的积尘”,他们认为“把历史当做一种新的东西重新亮出,那是荒唐的、可笑的,也是惨不忍睹的”(王度)。为了显示真正的个性和时代性,一些从事绘画、建筑、哲学、文学、音乐、舞蹈、电脑等工作的青

年人于1986年5月14日在广州成立了南方艺术家沙龙，并于1986年9月在广州中山大学举办了"'南方艺术家沙龙'第一回实验展"。《中国美术报》1986年第42期是这样报道该展览的："一进展厅，人们立即感到一种令人心灵净化的特殊时空，环境呈黑白二色，一面黑色墙上凸现不少颇有生命感的球状体，另一面墙壁上画着只有上半身的人，而另两面挡板，画着一排排人的下半身，其上半身则由观众自然填补而无意中构成了作品的一个有机部分。场内有十座白色的随时可以挪动的方座，十来个如白石膏似的人体，在变幻的光照和起伏的音响之中复调式地展示着各种只可感悟而难以言状的造型系列，形成多维的融合与徐变。"展览的组织者王度说："南方艺术家沙龙第一回实验展以新造型艺术的物态形式，展示了关于当代艺术的思考。"观众的参与以及多种手段的结合，使展览本身完全不同于过去的架上绘画和固定的雕塑艺术，环境与行为使观众能够体验到在传统艺术中无法体验的东西。南方艺术家沙龙的主要成员有王度、戴剑峰、林为民、陈少雄等。

1986年6月，由李继祥、祝开嘉、许大成发起，在成都举办了"四川青年'红黄蓝'现代绘画展"，展出了30多位艺术家的100多件作品。美学家高尔泰为这个展览写了前言。这个展览中的作品在风格上是多种多样的，正像参展者所说的那样，它们更主要的意义在于"观念的改变"。1986年11月，这几位艺术家又组织了"红黄蓝画会"。其中有代表性的艺术家有王发林、戴光郁等。在《宣言》中，他们写道："艺术不属于沉默者、等待者，真正的艺术家应该是真诚无私的奉献。面对民族精神文化的急剧变迁，现代美术潮流的迅猛冲击，我们，四川青年艺术家群，决不会对世界报以冷漠；我们要用新的艺术观念，新的绘画语言，建造一个充溢着我们心灵激情和思索的空间世界，将我们全部的艺术真诚和热血奉献给这个时代。"



29-6 "观念21"行为艺术

在自残性的北京"观念21行为艺术"发生的前一个月，即1986年11月，宋永平与宋永红两兄弟就在山西太原工人文化宫的"现代艺术展"上进行了一次行为艺术的表演。《美术》1987年第2期一篇题为《关于太原一次现代艺术活动》的文章介绍说："几组经过捆扎的粗大树干安置在经过布置的红色场景的相应位置，表演者用红布和白布把身缠裹起来并用红、白两种颜色涂在身上，形成全部红色布置起来的现场的一部分，表演即是两个表演者在这个特定场景中的缓慢行动，他们用红色的轮子、橡胶水管和自己烧制的陶器作为道具，通过人在场景中的流动、组合，通过对道具的控制和行为表现了自己的理解。"

艺术家把这次行为表演取名为"1986年11月4日15--17时一个景象的体验"。这两位艺术家的行为再次反映了西方当代艺术的种种思潮在中国的巨大影响。走向观念性方向的西方艺术所表现出来的理念和语言也成为了中国艺术家们赖以思考和创造的依据。这两位艺术家要解决的问题是对虚无的体验，也即是对人处在一种放弃任何有意识控制之后的精神状态的体验。这背后当然有一个"上帝已经死了"之后的困惑。不过，对于这两位艺术家来说："世间一切事物的发生、发展，直至最终消亡，都是由一种超然场外的'原始形成力量'所驱使的"：

长久而复杂的精神负载所生成的心理冲动，使我们不知不觉已经徘徊在这样的遐想之中：竭力企望改变一下自我行为方式的体验，我们企图推倒眼前的墙，迈步向前，去体验一下完全置身于红色包围之中的感受和那完全自在的活动片断，去体验一下两手空空的收获，去窥探自然之核，也充分地感觉一下"异地"的自我。这是一个令我们感到痴迷而美妙的计划。[22]

这种理性地进入放弃理性的精神状态的行为过程是完全可以想象的，在一定程度上讲，艺术家的确进入了"异地"的自我，这个自我类似于精神疾病中呈现的幻觉世界，在这个世界中，产生不连贯且无逻辑的幻觉是很自然的：一个少女、一只汗脚、一封情书、一种孤独、一片土豆、一片刮胡刀……如此等等。当艺术家从如此美妙的体验中苏醒过来的时候，他会感到结果的虚无，虽然过程给予了他们回忆的愉快。有意识地放弃生活的逻辑和它有目的的行为看上去荒唐而不堪目睹，但是，这样的艺术体现出一个失去上帝之后的茫然的现实已经到来，而同时，这个行为仍然会有利于这个时期破除陈旧而窒息创造精神的文化樊篱。由于宋永平与宋永红的行为，使得展览中的其他作品（近300件陶艺作品）退到了注意力的一边。实际上，这次展览是1985年11月展览的一次继续。参加第一次展览的艺术家有宋永平、王纪平、刘淳、渠岩、曾玲、马建中、王亚中。他们不仅使用了实物，并在展览的气氛上作了综合考虑和设计，诸如灯光、音响效果等。以后不久，这种对环境的体验的强调在宋永平与宋永红的行为艺术中得到了进一步的发挥。

1986年12月23日在北京大学举办的"观念21艺术展现"这一名称，据一位参与者解释，这是来自于"不管三七二十一"这一句中国的俗语。这种诙谐性的解释显然并不与这一次行为艺术活动的本旨相吻合。当然，"不管三七二十一"的精神还是在一定程度上表达了这次活动许多参加者的勇敢的心态，尤其是在摄氏零下8度的低温中脱去衣裤的奚建军。根据《中国美术报》的记

载，"观念 21 艺术展现"包括了多种艺术活动：

他们首先对自身的内衣进行精简。用各为几十米的红、黑、白及随地废物进行包捆身体……他们采用不谐和存在的静默方式，最大限度地表现自我。其后以极缓的步履走出楼梯，在极热烈的敲锣打鼓的快节奏音乐声中获得灵感和丰富的心理内涵。身涂一白一黑的康木，赵建海为求一种快速的线感，骑车在树林间游转。身穿红袍的奚建军在二十八分钟的沉静后，毅然脱去衣裤，赤裸裸地亮其本来面目。[23]

参加这次"艺术展现"的除了上面提及的几位艺术家外，还有郑玉珂、盛奇、朱青生、孔长安、侯瀚如、范迪安、韩宁、丁彬。这次展览的一个重要组成部分，是参加者往自己身上涂抹颜料，以及用布将参加者的身体包捆起来。在此之前，中央工艺美术学院的学生广曜于 12 月中旬也在北京大学进行了一次行为艺术活动，他的作品也是将自己以及一些愿意参与的围观者包捆在布料之中。

在 1986 年年底，行为艺术对于中国各地的艺术界和观者而言已经不是一个太陌生的东西。但是，与那些在各地举办的各种行为艺术活动相比，"观念 21"活动中的艺术家们所采取的方式却几乎是最偏激的。选择北京一个寒风凛冽的冬天来赤裸裸地"感受生命在空气中的颤抖"（盛奇），勇气的确让人感叹。不仅如此，在一篇为这次行动作辩护的短文中，侯瀚如指出，这些在寒风中脱掉自己衣物的艺术家，最终是为了达到将"艺术归还给人民"的目的。"观念 21"的参加者们的自残性最突出地表现在艺术家用布对自己的捆扎中。正如我们所看到的那样，在整个'85 思潮中，几乎所有的行为艺术都采用了用布料对艺术家身体进行捆扎的形式。在徐州、太原、厦门、杭州、上海、南京、武汉、广州等地的各种艺术活动中，我们都可以看到捆扎的人体的出现，这表现出艺术家对束缚的一种潜意识的理解和心理对应，艺术家通过捆扎自身，也许表达了一种对束缚人的环境氛围的批判性反应。

1985 年 11 月，中央美术学院毕业的夏小万、李宝英、施本铭、马路等几位青年人在北京崇文区文化馆的支持下，以"11 月画展"为名举办了一次展览。参加展览的还有丁品、刘溢、曹力、谭平等。1987 年 12 月，依然以这批艺术家为主干，《走向未来》丛书编委会在北京的中国美术馆举办了一次"走向未来画展"。在这两次画展中展出的大多数作品倾向于表现性，与当时存在的北方艺术群体形成了鲜明的对比。栗宪庭在对参展艺术家给予评价时说：

他们内心的一致性在于对生活、人生的虔诚而又热烈地渴求，他们感受到动荡，追求宁静；感受到软弱，追求力度；感受到一种转瞬即逝，追求一种永恒感。这便使他们的作品流露出一种唐·吉诃德般的悲剧色彩，所以，他们感兴趣的是梦的世界，呆板的面孔，木偶般的动作。[24]

与这个展览几乎同时，我们还看到了钟阿城发表在《中国美术报》1985 年第 19 期上那篇题为《绘画应该是绘画自身》的文章。这篇文章所体现出的思想，与五年前吴冠中关于艺术形式美与抽象美的看法有极大的相似之处。其实，无论是展览中出现的作品，还是评论家对一种纯粹美学形式问题的强调，都是一种潜在批判精神作用的结果。阿城在文章里竭力强调绘画自身独立的现实意义，其根本目的仍然是在为那些变形、丑陋、邪恶形象的合理性进行辩护。那些不稳定的构图、拉长的人体、强烈的色彩不是服从一种内心

的压抑心理，就是表现一种对生活苦涩的感受，而这些元素，在过去不久的时代里，从未找到在艺术作品中出现的机会。

曾在机械工业出版社任美术编辑的夏小万（1959— ）是一位富于个性的画家。1984 年，夏小万创作了《天地组画》。这组画意味着艺术家在试图寻找一种表达感觉领域延伸的方式。在《地魂》里，那个走在茫茫大地上的人影似乎正在对地狱进行探险。在通常的感觉领域，没有谁愿意认可并接受这样的形象环境。艺术家完全是凭借自己的想象，通过一种对超验世界的表达，来隐喻一个渺小个体生命对自由和爱的渴望。《超自然》的精神倾向与《地魂》是一致的。山脉与天空仍然是一种象征，以体现艺术家对自然、宇宙，最终是对人的存在状况的思索。正如他自己所说：

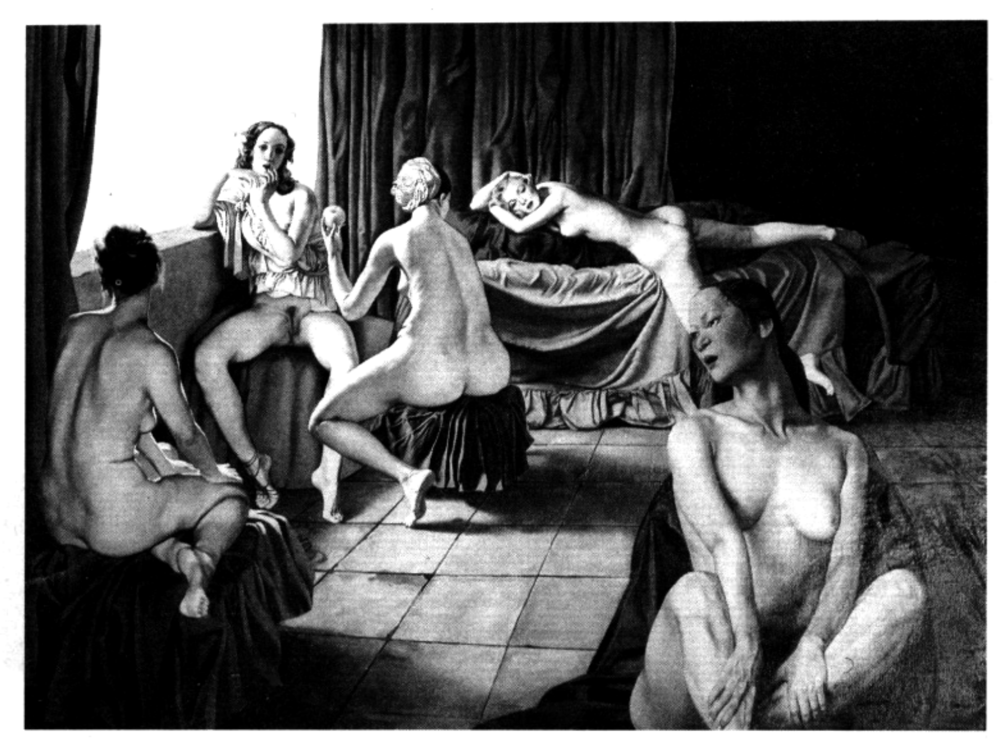
> 仅在西北高原一次，我便和许多人一样总是将自己的精神与天地自然界紧紧联结在一起，我虔诚地向往自然，因而渐渐懂得了要想认识什么是人，一定要回到自我，从自我真实开始逐渐打开对世界的理解。[25]

1987 年 12 月，夏小万在“走向未来画展”中展出了他的《先灵》。这是一幅无论如何会使人联想到夏加尔的作品。在这幅画中，夏小万向我们讲述了一个带感伤主义色彩的情感故事：像天使般飞翔的男女找到了一个理想主义乐园而欢乐，在这个乐园里，他们可以赤裸着身体毫无顾忌地诉说内心的爱与生活的甜蜜。牧歌式的情调还通过倒悬在树枝上吹箫的裸体表现出来。艺术家是想表达生命中最本质的、最无污染的状态。不过，画面的气氛无论怎样热烈，也不可能让我们坚信乐园的真实性。我们更多地感到，画中的生灵是一群逃亡者，他们曾经遭受过反生命力量的蹂躏，他们能够集中在这个自以为是乐园的地方，是因为他们都是作为有共同特点的畸形存在。他们的身体是畸形的，他们的面容是惶惑的，他们的种种形象特征共同构成了一种世纪末的气氛。



29-7 夏小万 《先灵》 1989 年 布上油画 65×80cm 成都私人藏

对于在北京的艺术家，1986 年 5 月“北京青年画会首届会员作品展”也是一次值得记载的展览。这次展览在总体倾向上与“首届上海青年美术作品展”相近。在这个展览上，我们可以看到现代艺术在短短几年之中已经普及到了何种程度。正如画家闻立鹏所说的那样：“原来我曾认为小青年是胡闹，看了他们许多的作品幻灯片，感到他们是在严肃地探讨艺术，时代变了，审美观点发展了，这中间不可避免地有西方的影响，另一个方面也是中国艺术发展的必然趋势。”北京青年画会是由北京市青年宫发起组织的一个团体。这个团体不同于其他一些自发性的青年艺术家团体，多少带有一点官方气息，参加者超过了 700 人。不过，这个庞大的艺术团体并不像其他一些艺术团体那样有着异常强烈的使命感和批判意识。



29-8　刘溢　《我讲金苹果的故事》　1988年　布上油画　160×200cm

关于这一点，批评家易英的评价可以说是恰如其分的："展览会上虽然有各种风格与手段的争妍斗艳，令人眼花缭乱，但在整体上是失去了往日的冲击力。有些作品则承袭着去年的余波，力求在形式与风格上花样翻新。"吴少湘（1957—　）的雕塑作品与生命状态和性问题有直接的关系。事实上，吴少湘的雕塑大多数是畸形性意识的象征物。能够真正体现这位雕塑家特点的作品是他1986年以后制作的木雕。对于中国当时的新艺术而言，性、性感和性器官仍然是一个巨大的社会禁忌。因此在吴少湘的作品中，性问题的出现仍然是以更为隐晦的象征造型来完成。性器官的变形在色彩的辅助下具有强烈的色情倾向，只不过，它们被艺术家赋予了"晦涩"与"神秘"的成分。雕塑家放弃写实的造型，将现实物朝着病态幽默而又不失小情趣的抽象体积推进。1987年的《杂物系列鞋》几乎是超现实主义与实物拼接的结合。吴少湘曾经说："滋润、丰满、有弹性感的形体总是让人感到具有生命力和女性美感而感到温暖、抒情与愉快。坚硬又有硬性、有分量、粗而不枯、方而不薄的形体则让人感受到一种力量，产生一种男性美感。"陈文骥（1954—　）的作品力图表现城市生活，并在司空见惯的形象中制造强烈的刺激效果。超现实主义尤其是马格利特的艺术无疑对他产生了影响。构图的简化、清晰、冷漠是这位艺术家作品的共同的特点。物象位置的假设，往往在一个陌生而冷漠的环境中暗示一种潜在的威胁性，令人不安。曹力（1954—　）的精神追求与夏小万近似：

生命只有在自然的环境或在自然的状态下才有可能成其为真正的生命。曹力作品的母题是马。无论如何,马的造型和艺术家对构图中的空间处理,会使我们联想到那个同样喜爱以马为表现对象的德国人马尔克。马作为自然的象征,出现在普通的生活环境中,艺术家借助马表明了对自然的渴望。戴士和(1948—)是《走向未来》丛书编委之一,也是"走向未来画展"的主要组织者。这位艺术家在理论和组织工作上的成果并不弱于艺术创作。戴士和的艺术风格多变,没有一种明显倾向,也没有渐进变化的逻辑性。用艺术家自己的话就很能说明问题:

> 一种独特的有创造性的个性面貌应该是一个画家艺术上臻于成熟的标志,然而不幸的是,我的"个性"却更多的是"摇摆"。我很难对某些风格恨之入骨……在学习和成长的过程中,似乎回忆不起来有哪一些大师长久地吸引我去多少年如一日地穷追不舍。我的禀赋如此,究竟是游移动摇,还是通达?[26]

戴士和作品风格上的"游移动摇"是'85时期大部分艺术家多向实验的缩影,他们中的许多人,都毫不犹豫地尝试各种语言方式与风格。因此,毋宁说这种"摇摆"与"通达"是戴士和的个性,不如说也是那个时期中国新艺术家们的共性。马路(1958—)曾经在德国留学,受到新表现主义的影响。我们在他参加11月画展等活动的作品中,能够看到新表现主义艺术所具有的那种形式消解的倾向。与戴士和不一样,马路明白创造新绘画是"当务之急",只有新绘画被创造出来之后,中国的新艺术才能与"西方现代派艺术相抗衡"。尽管有这样的雄心壮志,马路面临的困境也是显而易见的。

湖南群体

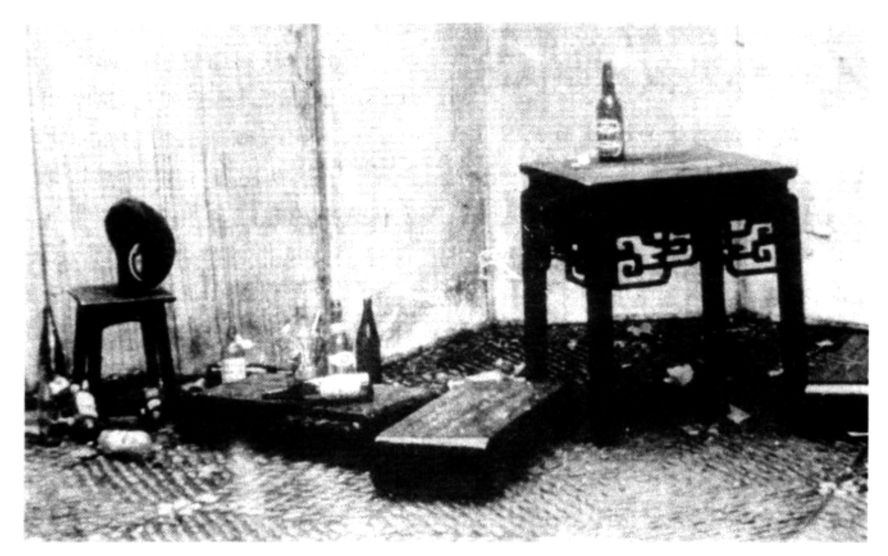
湖南最早的现代艺术团体是1982年6月成立的磊石画会。批评家邓平祥是这个画会的主要组织者之一。这个画会能够成立是该画会大多数成员受到"星星画会"及其作品影响的结果。作为一个直接的影响,"同代人画展"在长沙的巡回展出,使得这群年轻人的内在冲动找到了发泄的契机。1982年6月,磊石画会在长沙市青少年宫举行了"磊石画会第一回展"。这个远远偏离"三突出"原则的展览立即引起有关方面的批评和非议。尽管如此,这个团体仍然于1983年9月在湖南省博物馆举办了第二回展览。在这两次展览中,傅忠诚等人的作品所体现出的超现实主义风格和刘采激烈的表现主义风格的作品吸引了观众的注意。在那个大多数观众习惯于单一艺术形式的时期,这些作品无疑具有强烈的冲击性。展览中刘庄的作品以戏剧性的光感赋予写实风格以虚幻的情调,其中黄色的基调与艺术家对土地的长久冥思有关。1986年年底,磊石画会大多数成员作为主要骨干参加了在北京举办的"湖南青年美术家集群展",在此之后,因没有进一步的活动,磊石画会自然解体。

与湖南的现代艺术团体和活动相适应,1985年11月,湖南美术出版社创办了一份名为《画家》的杂志。这份刊物的宗旨在其征订目录上有具体的说明:

> 它着眼当代和未来,面向全国;它摒弃陈旧与平庸,鼓励探索和进取;以扶持新一代画家的崛起为己任,以建设个性化多元化的当代画坛为宗旨。

"《画家》群体"的称谓之所以在一些评

论家的文章与专著中出现还因为另外两个有关联的原因。第一，创办及先后参与编辑《画家》的人员均为艺术家。他们从理论和创作上不同程度地参与了中国现代艺术思潮，并经常性地在一起探讨中国现代艺术的诸问题。其中，袁庆一以他的《春天来了》最早暗示了'85思潮中的冷漠倾向。而《画家》的主要创办人李路明则在'85时期的艺术批评中有过积极的作用。虽然李路明在'85时期甚至更早的时候创作了一些抽象版画作品，但此时他的努力与影响更多地是在艺术批评和现代艺术活动的组织上。他组织过1986年11月的"湖南青年美术家集群展"之后逐渐转向艺术实践，展开了他所谓"新形象"的创造与思考。第二，由于《画家》的编辑均为艺术家，并在整个'85时期共同努力于建设一块推进中国现代艺术的阵地，这就自然而然地吸引了全国各地从事现代艺术的中青年艺术家，因而具有相当大的凝聚力。于是，一个以《画家》刊物为中心的群体就这样在批评家的感觉中清晰起来。



29-9 范沧桑等集体创作 《周末》 1985年 实物

《画家》群体中的邹建平（1955— ）则走着一条似乎更接近"生命冲动"的道路。在他1986年完成的《生命·青色魇》里，人物造型被融入自然造型中，表现了艺术家追求回归自然的心态。可是，在这位艺术家的意识中，恢复人的本性与自然特征几乎不是一种牧歌式回归，而是思想的愤怒在不得已的情形中不得已的转化。画中的苦涩与压抑不但表现不出自然的美好与甜蜜，反而刺激着我们对存在状态状况的焦虑。1987年，邹建平创作了《向米罗致敬》这类让人立即联想到米罗风格的水墨画。在《向米罗致敬》中，曾经有过的滞重笔触消失了，性与色情的象征以轻松的笔墨勾画出来，轻松而自由的涂鸦展示着艺术家内心的愉快。在此之后，画家似乎又抛弃了浓墨重彩的手段，回到了中国传统文人画的笔墨游戏趣味之中。不过，即便是传统式的笔墨作品，邹建平仍然力图把"革命"和"现代"的符号拼接到其中，以获得一种区别于传统文人画的

效果。

《画家》的主要创办人萧沛苍的艺术较为温和,他的作品大多表现出超脱淡泊的心理状态。在《山石》组画里,我们可以感受到艺术家在对自然的描绘中,似乎努力在渲染幽暗和感伤的情调。这种情调体现得最为充分的是他 1987 年参加中国首届油画展的《沉寂的轰响》。在这幅画中,山石在不知来自何处的光的投射下失去了它们的宁静感,烟雾或者说生发于土地的神秘大气弥漫于这个想象的空间,给人以不稳定的感受,日全食在幽暗的背景衬托下更增强了它令人不安的力量。以后,萧沛苍创作了一系列以古老墙垣和门窗为主题的《窗》系列。一反以往对想象空间的关注,艺术家沉浸在对中国传统民居建筑进行重新分割的趣味里,试图将中国南方乡村的窗户的构造,转化成一种富有现代感的形式。

曾经编过《画家》的姚阳光在 1986 年至 1987 年画了一批水墨画。这批画对性意识的展现令人毛骨悚然。粗大而浓厚的墨色与细细的工笔勾勒构成了强烈对比。在这种对比中,形象的物理外观极有可能让人联想到性、性器官和性意识。那些几乎是邪恶的造型符号,被艺术家转化成了装饰性图案,因此,形式上的笔触对立与道德伦理上的观念对立形成了一种有趣的反讽关系。

1986 年 11 月在北京中国美术馆举办的“湖南青年美术家集群展”是在同年 10 月“湖南第三届青年美术作品展”的基础上产生出来的。10 月份的展览有 54 位青年艺术家近 300 件作品参展。之后,湖南省青年美术家协会从中选择了部分作品并加以充实,组织了这次包括六个群体的百余件作品的集群展。在北京展出时的主要组织者为邓平祥、李路明等。

这次举办于中国美术馆的集群展是湖南省各青年现代艺术家群体的一次大集会,参与展览的艺术家包括了六个湖南现代艺术群体的主要成员。这些群体除了我们在前面已介绍过的磊石画会、《画家》群体之外,还有 O 艺术集团、野草画会、立交桥画会和怀化群体。

集群展在北京的展出引起了评论界的强烈反响与关注。在展览期间(1986 年 11 月 25 日),中央美术学院现代美术研究会邀请了集群展的主要成员举行了座谈会,进行了一场带有浓烈辩论色彩的有关现代艺术的对话。[27]

关于 O 艺术集团的情况,《中国美术报》1986 年第 16 期有一个详细的介绍:“85 年 12 月 25 日至 86 年 1 月 5 日,湖南 O 艺术集团在省会长沙烈士公园浮香艺术苑推出首届作品展。……共展出 15 名成员 88 件作品。其中既有具象作品,又有抽象作品,尤其突出的是有大量实物与绘画材料结合及实物与实物结合制作的作品。展览十分注意作品与环境的整体效果,充分考虑到各空间的分割和占有。如第一展厅只有一件作品,正中摆上一只涂上色块的汽车轮胎,从半圆形厅顶垂挂到地面一块若干丈宽的厚重粗糙的白亚麻布,同时播放不同情绪快速转换的音响,气氛庄严而又神秘(题名《新时代》,集体创作)。在二厅与三厅之间的庭院小坪里,作者们把布展结束后的聚会现场的桌、椅、酒瓶等稍加组合,保留下来(题名《周末》,集体创作),让观众自己去发现、思考。展览过程中,有些观众直接参与了作品的创作,如石强的《生日》,在布满辉煌色彩的画面上插有几十支红蜡烛,展出时,几度被观众点燃,观众在这种参与作品的行为中获得欢愉,光与色的映照,仿佛为每个观众祝福生日快乐。‘O 展’成员认为这是正常的,他们不像一般展览那样禁止观众接触作品”。

这种现成品的展览无疑是杜桑和劳申伯影响的结果。[28]展览之后，O艺术集团的部分成员，进行了一次走向拉萨的“长征”式的行为活动，之后再没有任何活动而自然解体。

野草画会成立于1984年12月，这个画会在成立之际以及第二年皆举办了展览。在集群展上，该群体组织者莫鸿勋展出了《人生第一首诗》组画，以变形的人体表现了扭曲的性意识。但引起人们注意的作品是《对话》。这幅画的构图通俗易懂：维纳斯雕像与中国青铜器的并置，它们各自的象征性是非常清楚的。在构图的中间裂纹上，艺术家画了两个尚未连起来的金属合页，他指望以此表示中西文化的组合这一观念。这幅几乎是观念图解的作品，引起了那次座谈会的极大争议。

怀化群体成员的作品在集群展中引起了较为广泛的注意。一般而论，传统国画是一种贵族或士大夫的艺术，即便是站在对现实进行批判角度的艺术家（例如郑板桥），也是以一种文化人的清高来优雅地抒发心中的不满，他们作品中的笔墨效果虽然具有反叛意味，但决不粗野。然而，怀化群体的艺术家不但把原始图腾的符号集中引入了国画，还使用了宣纸、毛笔以外的材料，如麻绳、粗麻布、油画棒、丙烯等，使画面产生出一些与观众习惯的国画审美原则相悖的艺术形象，粗暴地挑战国画传统技法和风格。值得注意的是，这些作品中的形象不是艺术家们对原始图腾符号的摹写，它们是这些现成文化原型在具有焦虑感的现代心理下的转化，这使得作品有了特殊的冲击力。

由李路明撰写的湖南青年美术家集群展的《前言》里有这样一段话：

> 对自然，我们取认同与回归的指向；对自身，我们从生命本体出发显现自身力量；对传统，我们作破坏与重建的双重努力；对直觉与理性，我们崇尚前者淡化后者；对中西文化，我们努力于纵向与横向的沟通。在新潮中，我们保持自己的独立流向。[29]

集群展中的作品的确体现了这一基本的“独立”态度与“选择”。但是正如《前言》中说的那样：这些作品“仍是这选择过程中的铺垫与牺牲”。因此，把集群展看成是’85思潮中一个区域性的现代艺术活动的部分检阅，把它看作是中国现代艺术在’85时期的一个分支，也许是恰如其分的。

在湖南青年美术家集群展中，贺大田（1949—　）的几件作品相当引人注目。贺大田曾在一家木偶剧团给置景充当助手，由此而接触到对他后来的艺术至关重要的木匠工艺。从制作木质框架和绘制布景，艺术家开始了自学绘画和雕刻的过程。1982年，贺大田参加了湖南最早的现代艺术团体——磊石画会。然而，这位画家引起人们关注的作品，却是他参加1984年的“第六届全国美展”的油画《根》。在这幅作品中，贺大田就已经表现出了一种对“寻根意识”的敏感。贫瘠的黄土山坳占满了整个画幅。这种思路，实际上一直延续到贺大田1986年创作的《门》系列作品。在《门》系列中，那种带有明显寓意性的对“寻根意识”的表达，转化为一种在意义上更复杂也更具有人情味的思索了。在一篇对话式的文章中，批评家陈卫和曾经记录了贺大田如下的一段言论：

> 现代艺术是什么？我用一句话说，是设计。古典艺术与近代艺术是表现的，是个人情感的流露，而现代艺术是设计一种别人没搞过的东西，包括观念理论、风格样式、材料、展览布局等等。[30]

这样一种设计意识是贺大田艺术发展的一种前提。在1986年创作《门》系列作品之后，贺大田已在预谋一个宏大的构思，并且将《门》系列变做这个构思的一个组成部分。到1988年10月，当贺大田的《老屋》在北京的中国美术馆展出时，人们所面对的作品就展示了这种预谋构思的真实面目。艺术家在原有的《门》系列的基础之上，又进一步将作品的空间进行了扩大。作品的挂置方式也各不相同，其目的是为了将整个展厅都纳入一种虚拟空间之中。这样就使得观众陷入了一种二维和三维空间的迷宫。

湖北群体

自《美术思潮》1985年在湖北创刊以来，湖北美术界就成为被关注的对象。《美术思潮》所登载的文章尽管多出自省外的评论家之手，但它所具有的那种生气和激进却常常被看成是湖北美术界的形象。似乎是作为对这种习惯印象的回答，湖北的艺术家们在1986年11月举行了一次规模宏大的湖北青年美术节。这次活动在武汉、黄石、沙市、襄樊和十堰等9个城市同时举行，在28个场所展出了2000多件艺术作品。除此之外，还安排了讲座、幻灯观摩等活动。值得一提的是，这次艺术活动得到了官方组织湖北省美协以及省政府、省委宣传部等一系列机构的支持。而且，活动的经费来源是占湖北省美协全年1/3的活动基金。把这次艺术活动称为"节日"显然是十分恰当的。

正如美学家刘纲纪在一篇为这项活动唱赞歌的文章中所说的那样，在这次活动里，湖北的青年艺术家们显示了一种不同寻常的趋向：

> 不论我们对这些画如何评价，我想这一点是肯定的：作者们画了他们所想画的。从中我感到了他们纯真地、有时也可说是天真地敞开的心灵，或者借用一些朋友的话来说，看到了他们的"内心视象"。勇敢地追求艺术的真诚，无顾忌地用自己的生命和感受去作画，可以说是这次青年美术节作品的一大特色，也是它使我深为激动的地方。……从"我画了我想画的"这句话里，我们听到了青年艺术家们的心声，他们对创作自由、艺术真诚的渴望。这是产生真正的艺术品的一个必不可少的前提。[31]

的确，真诚地"画自己所想画的"，创作自由和艺术真诚对于艺术的发展来说至关重要。而在这次艺术节中湖北的官方机构宽容地允许了艺术家们画自己想画的东西，这不能不说是一次进步。当然，这种状况的出现，与周韶华、杨立光、唐小禾、尚扬等一批在湖北艺术界有影响的人物的支持分不开。

在这次艺术节中，比较引人注目的是一个叫做"$\sqrt{2}$"的画展。"$\sqrt{2}$"画展展出了7位艺术家的22幅作品。作品的风格各不相同，从具象到抽象，从寓意性到表现性的作品都有。但这个画展的引人之处并不在这些作品上，而在展厅本身。"$\sqrt{2}$"的展厅被全部用黑纸遮盖起来，设计者把展厅完全铺盖成黑色，使观众在进入其间时有不同于在他们所习惯的环境中所具有的一种心理。或者换言之，将强加给观众某种独特的心理状态。这个画展参与者和设计者选用"$\sqrt{2}$"作为他们的展览名称，显然是为了达到一种幽默效果，因为"$\sqrt{2}$"在通常被用来描述矮子（2的开方结果为1.41，暗喻1米41的身高）。也许，铺天盖地的黑色能够在一定程度上形成对观众的压迫感，使他们具备一种"矮子"心

理，以达到与作品同步的目的？然而，“”画展中的作品却并不具备它的名称所暗示的那种幽默或揶揄。在1986年在湖北青年艺术节当中，类似于“”画展的这种情况还有一些，如“三心二意画展”和承认作品是“热情和仓促的时间的产物”的“圆房子画展”等。

湖北在中国历史上所占据的文化地位从来就比较独特。楚文化所呈现出来的各种形态与长江以北尤其是黄河流域的文化所呈现的形态颇为不同。然而，这种楚文化的特色在这次湖北艺术活动中并没有得到充分发挥。相反，一大批把眼光转向中国传统哲学的艺术家，都以黄河流域的中原文化作为自己的创作灵感源泉。楚文化中那种离奇怪异的飘逸理想让位于一种浑厚淳朴甚至僵直的古典哲理演绎。毛春义的《谧》用一种寓言式的手法在画面上将休息的男人与被拆开的门放在一起。门上嵌入了一个女人的一半背景。休息的男人似乎已经不愿意再去开启那扇停立在旷野中的门，他把脚上的鞋脱下来放在一边，对那个女人的背景冷眼相向。左正尧、罗莹的《老子·庄子·妻子》把三个寺庙里常见的人物造型演化为中国古典哲学的图解，以一种装饰性的风格来试图说明理性的超验与功利的区别。然而值得注意的是，这幅作品所采用的媒介是当时许多现代艺术家不屑一顾甚至唾弃的中国工笔画。在1986年，对传统中国艺术的反思已经达到了这样一种程度，以至于在水墨领域已经出现了许多具有突出特点的尝试。而左正尧、罗莹的这幅作品，却试图在传统的工笔画中去挖掘一种新的可能性。曹丹《没有门的房间》则几乎是露骨地用地上一只时钟的形象和背景上的古代男女头像来同画面中心的一男一女形成关于时光或历史与人的关系的比喻。在湖北青年艺术节中，有很大一部分艺术家的作品都表现出不同程度的对作品哲理意义的兴趣。

在追求本土文化风格的作品中，黄雅莉的雕塑《静穆系列》比较突出。作品以一种充满人情味的方式试图再现楚文化的某些风范。这些作品虽然被命名为“静穆”，但却明显地带有楚文化飞扬想象的痕迹。在强烈的夸张中，艺术家同时又表现出良好的控制力。在此之后，黄雅莉继续沿着这条路进行探索，创作了《红土系列》。在这些以陶土为材料的作品中，艺术家使自己的想象力更进一步发挥出来，在一种粗糙和怪异的表面效果中去追求力量和飘逸。《静穆》系列中的那种规整和对称已经被一种随心所欲的构造所代替。

1986年的湖北青年美术节是一次成功的活动。对于湖北各地的观众而言，这次活动的最大意义在于它将与传统观念格格不入的艺术语言和风格堂而皇之地推向了舞台中心。不管观众的反应是赞赏还是不解甚至讥讽挖苦，这次活动对人们习以为常的审美方式所形成的冲击是不可避免的。这种冲击最终可以使人们逐渐习惯于接受和欣赏与自己原有的观念和价值不同甚至格格不入的艺术。

1987年4月，湖北美协又从这次艺术节中挑选了部分作品到北京的中国美术馆展出，使其影响进一步扩大。

湖北青年美术节之后出现的引人注目的艺术家群体，是以武汉的艺术院校青年教师为主体的“部落·部落”。这个群体在1986年12月推出他们自己的展览“部落·部落第一回展”，这些艺术家绝大多数来自湖北美术学院。

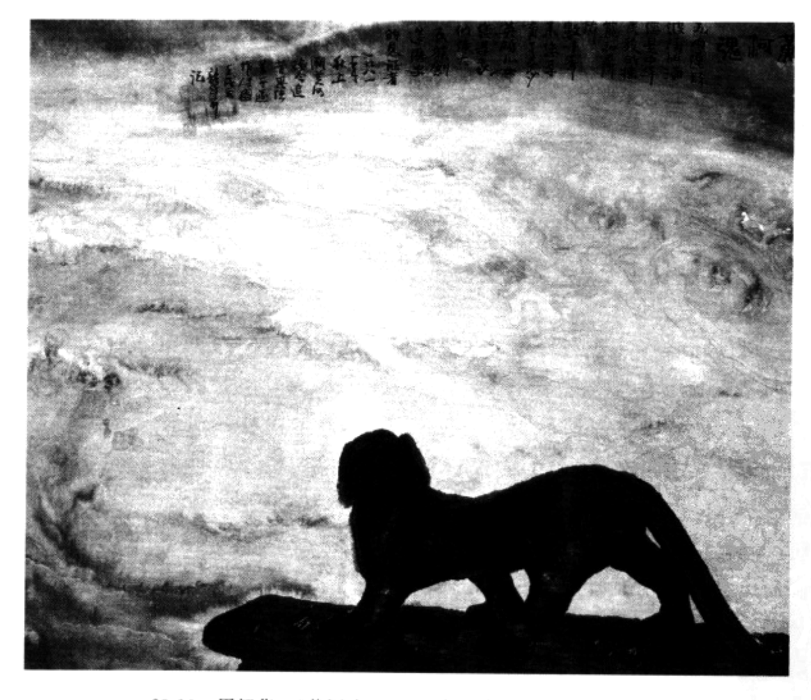
正如'85、'86时期中国各地的艺术群体一样，“部落·部落第一回展”也有一个颇具匠心、深含哲理的序——这是一段从《新约全书·马可福音》第13章里摘录的

文字，是耶稣关于种子和沃土的箴言。在批评家彭德看来，艺术家们用这段宗教箴言作为画展序的目的，并不是为了强调艺术家的命运因为机遇的不同而不同，而是想说明："具有主体精神的艺术家并不等于一粒被先天因素决定的种子，他的命运还要取决于他在艺术观上的选择。"根据批评家彭德的看法：

"部落·部落"群体的选择是理性化的选择。他们不同于'85美术新潮的弄潮儿，更多地借用美术的手段去表达一种文化态度，去激烈地抨击传统美术的僵死模式，而是平心静气地在那里探索他们所感兴趣的艺术。他们不想成为艺术运动的倡导者，尽管他们肯定倡导活动的意义；他们感到关注运动只是关注文化冲撞的高潮期，而高潮的到来意味着退潮的开始。……他们希望成为现代艺术形态脚踏实地的实践者，而不是冲锋陷阵的呐喊者和殉道者。

1988年，艺术家魏光庆（1963— ）在武汉进行了一次名为"关于'一'的自杀计划模拟体验"的行为艺术活动。在这次活动中，魏光庆对生命的看法显得十分直截了当：自杀。这是一次死亡游戏。在魏光庆的一篇为《自杀计划》解释的材料中，艺术家引用了加缪的一句话："真正严肃的哲学问题只有一个：自杀。"

《自杀计划》分别有几次演出。演出者身穿白衣白裤，左臂上戴一只黑色袖套，再用白布将头部完全包扎起来。然后，在一块铺在地上印有红十字的白布上，演出者摆出各种死前挣扎和死后的姿态。此外，"自杀"的不同方式（饮毒、用匕首自戳、卧轨、跳楼、溺水）都在不同的场合得到了模拟。



29-10 周韶华 《黄河魂》 1981年 中国画 80.5×93cm

《自杀计划》是一件具有独特的中庸色彩的自残性作品。它不同于那些西方人将铁钉钉人自己皮肉的作品：它并不在实践上进行任何与自杀相关的活动。正如魏光庆所反复强调的那样，这是一次演出，是一种在戏剧形式掩盖下的对自杀的犹犹豫豫的体验。换句话说，演出者和作者一样，并不像作品的宣言所描述的那样处于一种完全绝望的境地中，而是试图在一次扮演绝望者的活动里，宣泄自己对绝望的恐惧。如果艺术家真正完全对生活绝望了的话，他显然会选择一次真正的自杀，就像2000年的第一天山西艺术家张盛泉所采取的行动那样。

1985年和1986年这两年中出现的现代艺术团体和展览基本上难以计数。事实上，许多活动和团体都在不被关注的情况下自生自灭了。然而不管怎样，这些在混乱和激进当中产生的艺术组织与展览，开创了中国现代艺术发展的历史性阶段。自此之后，中国新艺术家们作为一个整体，再也没有回到说明性的写实主义道路上去。他们都清楚，艺术不再是教条性地复制客观现实，艺术也可以表现丰富的内心世界。这一看法已经形成了一股可以称之为时代主流的思潮，在以后的艺术发展中起着不可逆转的作用。因此，即使团体消失了，现代艺术的精神也始终是艺术家寻求对新问题的解答的内在依据。随着时间的流逝，许多我们知道和不知道的现代艺术团体和展览都纷纷消失在历史之中。但是，如果未来的人们还能记住这个时期的某几个艺术团体或艺术家的话，就不能不看到，它们或他们后面，曾经有更多团体和艺术家的存在。

注释

1　在此之前毕加索在法国的政治立场和表现从来没有成为中国共产党认可的政治内容，他的立体主义被认为是“资产阶级的艺术”。

2　载《美术思潮》1985年第1期。

3　载《美术》1985年第7期。

4　同上。

5　载《中国美术报》1985年第15期。

6　作者写道：“我们与四川为代表的一代青年画家不同，他们懂事的时候是在农村。这段生活使他们建立起特有的生活态度和与人民的直接感情。而我们从附中到大学，接受的东西是书本的，是人类思想的结果。我们的生活就是画室，画室的背景就是重新思考过去和开放政策下改革的新中国。我们有自己的知识结构，它决定了我们对世界的思考和追求。出现这种画是正常的。我们的艺术是我们这一代人知识、观念及现实观的效果。”（载《美术》1985年第7期）

7　载《美术》1986年第6期，第13页。

8　1985年11月18日，中国美术馆举办《劳申伯作品国际巡回展》，这个展览成为将很快发生的更为激进的艺术运动的直接原因之一，涉及到装置与行为观念的艺术从此开始。与此相对应的是1月2日中国作家协会第4次会员代表大会中关于“创作自由”的议题。

9　成肖玉写道：

> 大人们也不是完人，孩子们也会因为父辈的局限性而认为他们一无是处。艺术

既是一种永恒形式又是断代性很强的上层建筑部类。老辈的经历和文化结构决定了他们采用的艺术形式。年轻人可能认为过时了，但老辈们年轻时也可能大逆不道，一鸣惊人……今天，他们只能完善自己一生的总结。时代在变，强迫他们从事力不从心的、陌生的事，要闹笑话的，从生理上、心理上都解释不通……

这是个生生不息的世界。像自然界中的万物生长一样，艺术世界的各种形式的共存是极其自然的。如果自然界和人类都不宽容，那我们赖以生存的物质世界和精神世界早已荡然无存了。

让艺术家胡思乱想吧，让他们干他们想干的事吧。如果毕加索看到了航天飞机，天知道他会用它来做成什么令人瞠目结舌的艺术品，可是他没能得到这个机会。这事也留给年轻人去干吧。(载《美术》1986 年第 8 期)

10　载《美术》1986 年第 6 期。

11　载《美术》1987 年第 8 期。

12　在同一时期，以《深圳青年报》举办的"中国现代诗歌大展"为标志的现代诗歌运动，也产生了类似的现象。在为期不长的几周内，中国的诗歌社团竟出现了 60 多个。而在这之后，能够坚持下来的结构松散的团体，也不过数十个。这数十个团体之所以继续存在，有很大一部分原因是由于正式出版物依然拒绝现代主义的诗作，团体成员们宁愿自己在自己出资办的诗刊上发表作品。

13　载《美术思潮》1986 年第 2 期。

14　1978—1987 年间，涉及人文科学著作的翻译，达到 5000 多种，是之前 30 年的 10 倍。这个规模还没有包括文学翻译。翻译的著作主要来自西方，西方的哲学、历史、政治以及涉及意识形态思想领域的成果构成中国知识分子的食粮，极其充分地影响着他们的精神肌体。

值得注意的是，从 1949 年以来产生的翻译界在这个翻译运动中完全不是主角，甚至参与的人数寥寥。思想与哲学界的精英领导着轰轰烈烈的翻译运动，如思想家与美学家李泽厚主编的《美学译文丛书》、思想史学者金观涛主编的《走向未来》丛书和研究西方现代哲学的学者甘阳主编的《文化：中国与世界丛书》。正如《走向未来》丛书的《编者献辞》中所表明的那样，编者的真实意图不是过去意义上的文化引进与借鉴，而是希望让翻译工作成为迎接"一个富有挑战性的、千变万化的未来"使中华民族"又一次真正的复兴"的思想解放运动。事实上，丛书选题所涵盖的领域包括科学、哲学、政治、历史、伦理、艺术，在这个翻译的时代，人们——那些关心中国命运的人——似乎希望将西方文明的所有内容在短时间内全面吸收以回答历史的疑问，解决这个民族为什么如此落后与愚昧这类令他们痛苦的问题。

20 世纪 80 年代的翻译关注的中心不仅偏离了国家意识形态，而且对专业性和学科性的建设没有太多的兴趣，那些有意识或无意识带有五四精神气质的主编们将重点放在了思想启蒙这个焦点上，在这个时期，他们认为彻底地改变是问题的重点，所以与"全盘西化"的口号在事实上构成了紧密的呼应。如果不是一个开放的时期，那些激进的思想家的更为"越轨"的行为会构成官方的高度疑虑与警惕。因为那些历史人物利用学术的背景已经开始自己的组织建设，并试图与官方出版机构发生对等的合作关系，金观涛不仅设立了一个以自己为领导核心的《走向未来》丛书编辑委员会的"执行委员会"，并且以一种中国特有的"挂靠"方式，依附于中国社会科学院青年研究所，以便使自己的机构合法化，形成一个起码是思想界的权力中心。同样的方

法与目的，甘阳的《文化：中国与世界丛书》编辑委员会"挂"在了从重要的国家出版机构人民出版社分离出来的三联书店。所有这些从根本上讲是脆弱的举动旨在参与社会与政治事务，不管这种参与在以后看来是否真的有效。（对20世纪80年代翻译运动政治性质的更为深入的介绍可以参见王晓明的论文《翻译的政治——从一个侧面看1980年代的翻译运动》收入该作者的文集《半张脸的神话》广西师范大学出版社2003年版）

15 载《美术》1987年第2期。

16 载《美术思潮》1986年第3期。

17 "米羊"，当地土语"蚂蚁"的意思。

18 载《中国美术报》1987年第2期。

19 载《画家》总第8期。

20 载《美术》1986年第11期。

21 载《美术思潮》1987年第1期。

22 载《美术》1987年第2期。

23 载《中国美术报》1987年第3期。

24 载《中国美术报》1985年第19期。

25 同上。

26 载《美术》1986年第2期。

27 载《美术》1987年第2期。

28 1985年11月，北京美术馆曾举办了劳申伯的展览，对中国年轻艺术家产生了直接的影响。

29 载《美术》1987年第2期。

30 载《美术》1989年第3期。

31 载《美术思潮》1987年第1期。

30

重要的团体与艺术家

北方艺术群体及其艺术家

在群体现象中,“北方艺术群体”因其观念与宣言的冲击性而成为重要的团体。

北方艺术群体成立于1984年7月。它是’85时期青年艺术团体中出现得较早的一个文艺沙龙式的群众团体。除了艺术院校的毕业生外,还有一些文学专业和理工科院校的学生。最初成员有王广义、舒群、任戬、刘彦等东北三省15个青年人。该团体严格意义上的展览是1987年2月在长春吉林艺术学院举办的第一届“双年展”,当时参展作者有王广义、舒群、任戬、刘彦、倪琪、王雅林等人。在此之前他们仅召开了一次学术讨论会和几次幻灯片交流展。发表在《中国美术报》1985年第18期上的《“北方艺术群体”的精神》被认为是该群体的“宣言”;发表在《美术思潮》1987年第1期上的《为北方艺术群体阐释》可以被视为这批艺术家的艺术思想和哲学思想的阐述。这两篇文章均出自该群体的艺术家舒群。《宣言》一开始这样对观众、读者讲话:

> 首先,我们要向公众声明,展现在你们面前的“结果”并不是“创造”的“结晶”。它如同人类的其他行为一样,亦仅仅是一种行为,唯一与众不同的是,这种行为的目的在于建立一个新的观念世界,在这个“世界”里,人类已有的一切传统已荡然无存,一个全新的、坚固、永恒、不朽的“世界”将随之建成。

在艺术家的心目中,未来的“世界”不应有“传统”。对于’85时期的艺术实践者来说,这样一种偏激非常普遍,因而不足为怪。《宣言》中还透露出一种理想的宗教倾向——艺术家们指望建立一个“永恒、不朽”的世界。“永恒”与“不朽”这两个词在1976年以前的人们心目中并不陌生,许多人为了“永恒”和“不朽”的真理做出了无数“可歌可泣”的无畏牺牲。随着“文化大革命”的结束,这种“永恒”与“不朽”的神话被打破了。

然而就在打破"永恒"与"不朽"信念之后不久，艺术家居然又开始想建立一种新的"永恒"和"不朽"的秩序！这将是一个什么样的秩序呢？《宣言》告诉了我们判断一件作品是否有价值的准则：

其首要的准则便是看它能否见出真诚的理念，那就是说看它是否显现了人类理智的力量，是否显现了人类的高贵品质和崇高理想。

这个准则带有康德或者黑格尔的绝对主义的气息。艺术家的思想和感觉受到哲学的浸染，显然是想在一个完全不同于过去的精神世界里去寻找"永恒"。尽管理念本身非常模糊，但我们还是看到，艺术家试图确立一个模糊的理念的真正意义不是宣扬一种新哲学——事实上新的哲学没在艺术家大脑中产生，而是要避开令人反感的旧哲学。对思想先进行一次纯洁的洗涤，其目的还是在于为理性填充新的内容，虽然新的内容用"高贵品质和崇高理想"这两个抽象而宽泛的概念不可能说清楚。无论如何，艺术家想要建立一种新文化的欲望已经大致表述出来了：他们相信："东、西方文化已基本解体，代之而起的只能是一种新文化的力量——北方文化的诞生。"在《阐释》中，舒群进一步解释了什么是"北方文化"："所谓'北方文化'或'寒带—后'文化，其实就是理性文化的形象化名词。"因此，"北方文化"的实质是一种理性精神，作者在注释中解释了这个理性不同于"一般理性"，"它是一种恒定的精神原则"。这个团体的理论和思想支撑到此有了一个明晰的说明。正如其他群体的晦涩宣言和说明一样，舒群为这个团体的艺术追求所作的理论上的陈述，仍然受到了来自西方哲学家的思想影响。

与此同时，在《阐释》里也隐隐包含着一种使命感，即通过艺术使民族走向一种健康和完美。这些艺术家认为，为了达到这一目的，理性就变得十分重要。在对理性的强调中，作者提出了两个要考虑的因素：一是资本主义后期"人性中最低的力的解放已变得一发不可收拾"（看来人的非理性成分使这些艺术家反感）；二是中华民族在传统上的理性精神的欠缺，这使他们感到焦虑。基于拯救民族精神的责任感，高扬和建设理性就成了他们的使命。当然，正如舒群自己也警觉到的，他所说的"理性"也是一种乌托邦，那种企图"使中世纪那种虔诚、真挚、心地善良、灵魂纯洁的美好品质重归人类"的神圣愿望仅仅是个文字上的愿望而已。

批评家高名潞在他的《关于理性绘画》一文中分析了这种"理性绘画"的必然性并指出了它的精神演变历程：

目前理性绘画中的判断力的寻索是与近年主体意识和能动思维的不断被唤醒而并行的。对自我意识的赞颂是对人类自由的追求，有了自由意志，人才能成为理性的存在。但是这种自由意志必然要回归到历史与人类的长河中去。这种主观意志的自由即是"人应当用人类去解释，而不是人类应当用人去解释"。到了这一阶段，它才从感性的此岸世界之五彩缤纷的假象里，并且从超感官的彼岸世界之空洞的黑夜里走出来，进入到现在的光天化日的精神世界中。这就是理性绘画的理性内核。[1]

高名潞的这一论断有很强的针对性，在他看来，'85时期对理性的热情，是在对"伤痕"时期的理性的否定基础上产生的。相比之下，"伤痕"时期的理性之果是偏离"历史的裁制席"的，因为恨与爱仅仅局限于个人，就达不到人类的崇高精神境界。爱人必须首先爱人类，对个人在历史上的"创伤"则应

该“看得淡漠些，它不能阻挡我们对永恒原则的追求，我们还要爱，就像爱神那样地爱人类”。

北方艺术群体并没有一个统一的语言样式和风格，但冷漠、肃穆且摒弃情感的宣泄多少是这个群体的主要特征。语言形式无疑有地域文化和地域感受方面的影响，正如南方艺术家的作品多反映出生命力的旺盛和张扬一样，这个群体对冷峻与肃穆的追求，也许本身就是对寒带生存状态的一种感性认识。

王广义（1956—　）在23岁时考上浙江美术学院油画系。在校期间，凡·高、马蒂斯、毕加索等西方现代艺术家的艺术对他产生过影响。即便是他以后反感的表现主义，也曾吸引过他的兴趣。可能是由于个性的倾向，西方古典主义艺术、古典哲学和美学对他更具吸引力。[2]从毕业到1986年期间，王广义完成了《凝固的北方极地》系列。这批作品中的形象符号倾向于石化和无生命感，冷漠与清远显然与北方地域环境有关，构图表现出冬天北方地区的情景。“北方是我创作的生命所在，北方极地的场景使我想到人类与自然的原初形态。”画面冷灰色的基调与物象的造型提示了“凝固”的感受，艺术家在为自己辩护时，把这种“凝固”阐释成对生命的“内驱力”的追求：

> 生命的内驱力——这一文化的背后力量在今天真正到了高扬的时刻了，我们渴望而“努力高兴地看待生命的各种形态”，建树起一个新的更为人本的精神模式，使之生命的进化过程更为有序。为此，我们反对那些病态的、末梢的罗可可式的艺术以及一切不健康的对生命进化不利的东西，因为这些“艺术”将助长人类弱的方面，它使人远离健康，远离生命的本体，这种病态的末梢的艺术喧闹声，将影响健康的人们倾听那来自生命内驱力的沉重而庄严的悲剧的钟声。[3]

王广义采用的第一个武器是中世纪的宗教精神，第二个武器是尼采的悲剧概念。而使这两种武器有所协调的工具是一种模模糊糊的理性主义。

> 我们需要的是这样一种艺术，即：生命欲望面对生命坠落的本能而产生的旺盛生命的最高生命肯定的方式——崇高的悲剧艺术。[4]

艺术家的陈述与尼采是接近的，因为尼采认为“肯定人生的最高艺术”是悲剧。然而这中间存在着矛盾。按照尼采的悲剧概念，悲剧艺术必须展示个体的痛苦和毁灭。“形而上的慰藉”不是靠形象的表面升腾达到的。如果对生命原始活力的恢复仅仅依赖的是一种抽象的意志，而没有事实上的挣扎和破坏，这样的生命活力就只能是一种缥缈的理想，堕入宗教救赎的陷阱就自然而然。但恰好尼采痛恨宗教，为了与宗教作出最彻底的决裂，他甚至主张“尘世的慰藉”。虽然在这一选择上背离了尼采，王广义还想用绘画来完成“超人”的使命，至少是朝着尼采已经揭示的方向——通过对生命意志的强化建立新的人本文——在努力。

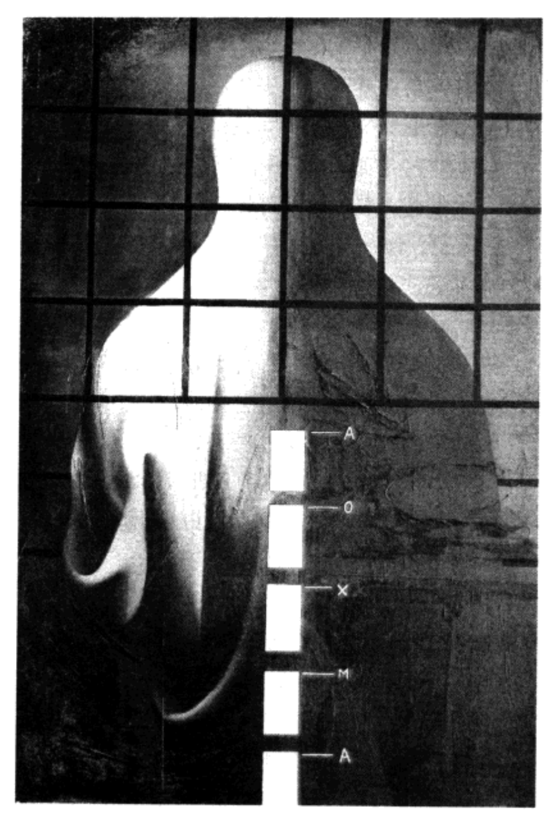
《凝固的北方极地》系列是王广义真正具有代表性的作品的前期准备，是艺术家提出问题的开始，这些作品与他以后的后古典系列和他的“理性修正”作品是不能分割开来的。

1987年左右，王广义开始了他的“后古典时期”。《后古典——大悲爱的复归》、《后古典——马太福音》、《马拉之死》、《三位一体》等是这个时期的重要作品。西方哲学和艺术史将艺术家引向了文化世界本身，而不是自然的物理变化或者内心的莫名的焦虑。

"后古典时期"的作品是对西方经典作品的再认识，例如《后古典——大悲爱的复归》是对伦勃朗的《浪子回头》的一次"修正"。画中人物的基本造型样式与《凝固的北方极地》有联系。根据艺术家的说法，在翻阅古典画册的时候，《浪子回头》正好吻合了他的"超善恶的悲剧观念"。在画中，儿子与父亲的形象是重复的，并被分为对称的两组。环境已经没有"极地"形式，石阶更使人想起古希腊的建筑，大地与天空在画面中所占的比例被安排得符合古典美学原则。这种对称、均衡、稳定、平和、概括的处理用艺术家自己的话来说是为了表现与古典艺术时期艺术家相同的要求："由此所创造出的图式，是为了使更多的心灵能够感知到，在人类文化史中（我主要指西方文化）存在有一种健康向上的崇高的力。"艺术家在回答友人时说了这样的话：

> 一切文化图式的事实并不具有绝对权威性，我们可以用批判的眼光审视它，而后对这一文化事实进行某些修正，也正是这种对文化的修正行为证实了我的存在的意义。[5]

此后，王广义采用直截了当的方格。方格具有一种强制性的力量，所谓稳定、沉着、平衡、对称不是靠形象（或生动的"图式"）本身，而依赖于外力。一个多少弥漫着宗教气氛的空间成了观念符号的背景。我们不清楚《黑色理性——神圣比例》画中的 A、O、X、M、A 所示的五个矩形方块有什么具体象征意义。王广义给观众提示的精神指向的参考书目是维特根斯坦《哲学研究》中有关"部分相似和一种交叉相似的网状形态"的分析章节。后来，艺术家解释说他当时开列参考书目是对某些批评文章的平庸的一种不满表现，开出书目是为了反向揶揄。A 和 O 这两个字母的出现可以说意味深长，因为这两个字母再次出现是在中国现代艺术展中的《毛泽东》上。



30-1 王广义 《黑色理性——神圣比例》 1987 年 布上油画 150×100cm 成都私人藏

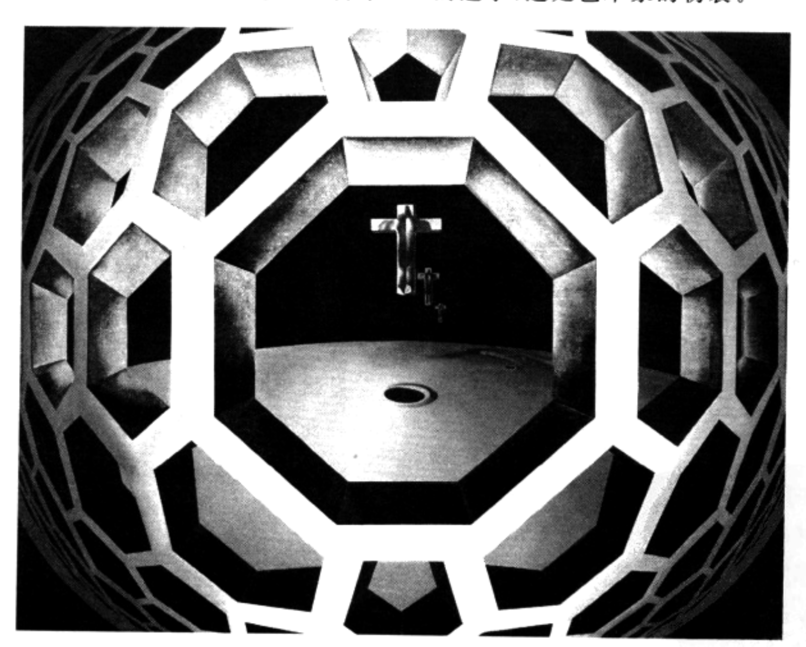
王广义一共画了五幅同样大小的《毛泽东》，三幅黑格，两幅红格。中国现代艺术展上只有三幅黑格《毛泽东》。[6]

在中国现代艺术展期间，王广义有一句引起普遍争议的话，"今年起，我的主要工作是清理艺术界由人文热情的无逻辑化所导致的困境。"它的最简要的表述是"清理人文热情"。其实，他的"清理"工作并不像他自己说的那样是"今年"（1989）才开始的，从"极地"到"后古典"再到"红色"或"黑色理

性”作品的演变过程，就是他对“人文热情”不断清理的过程。[7]

《毛泽东》是王广义理性主义的终结，纯粹的方格和富于人文联想的形象之间的游离再清楚不过地暴露出这位艺术家的内心矛盾：一方面，他深信只有永恒的、崇高的精神才是艺术的要义、人类的价值，所以他竭力批判和避免偶然的、病态的东西；另一方面，当理性的符号被推向极端就有可能成为枯燥陈述的时候，艺术家又只有回头求助于生动的形象，这就是王广义从“极地”向“后古典”再向“方格理性”和《毛泽东》发展的内在脉络。90年代，他的《大批判》正是这种矛盾心理的逻辑结果。

舒群（1958— ）第一个阶段的作品是《无穷之路》系列。这些作品的造型最初来自“离生活世界较远的自然奇观的照片”，这些照片在舒群的内心中进一步诱发了早已隐隐存在的对现实的陌生感，也即是这位艺术家自己所说的“遥远感”。这种“遥远感”当然不是生活的偶尔感受，而是渐渐形成的一种类似于宗教的意识。在《绝对原则》系列中，舒群给我们提供的理性象征物是观念化的“建筑”。作品中的建筑究竟是教堂，还是艺术家对这种西方文化符号所进行的想象修正，都并不重要。如果我们一开始就熟悉这位艺术家的艺术思想——对永恒与理性的形象陈述，便不难理解作品的象征目的。舒群要给观众建筑一幢呈金字塔倾向、具有升腾效果的“主观教堂”。艺术家以逼真的建筑描绘和空间处理来展示一种精神的追求，这是艺术家的初衷。



30-2 舒群 《绝对原则1号》 1989年 布上油画 160×200cm 成都私人藏

《绝对原则1号》的制作当初，肯定带有一种试验性质。按照艺术家自己的解释，“画面中黑色的宇宙空间感给我们一种无限感与永恒感。由远而近的十字架表现出一

种时间性特征，下面的天体球面形象则造成较大的心理距离，建筑式的网络结构显出崇高、庄严、理智的特征。对所有这些形态的选择都无非是要进一步体现涉及彼岸的精神，这就是我当时提出的理性精神，实即关注存在的精神或称之为希伯来精神”。舒群的这种宗教精神受到了批评家彭德的肯定。但是当这位批评家同时又指出，这种宗教精神缺乏解决具体问题的内涵时，我们实际上已经看到了一个矛盾：关于作品的理论陈述与我们对艺术作品的审美判断基本上无关。在观念上，艺术家为自己确立了一个被称之为“新文明”的理想境界，并认为这件作品是“这一新文明精神的第一个物化标志，因而起名为‘绝对原则’”。

1987年到1988年，舒群完成了《涉向彼岸》系列。“这套作品大多是以教堂或带崇高、神秘意味的建筑作为语言材料（造型材料），然后加以纯化和简化处理，把多余的细节全部扫除掉，只保留具有‘共相’特征的结构和色调，以便使之更具‘理性’（机械性、构成性）的意味。”（舒群）在一定程度上讲，这个系列并无多少推进，不过是《绝对原则》系列的“老化”。以后在1989年的“中国现代艺术展”中，舒群展出了他的《最后的理性·绝对原则消解》系列。艺术家想说明“理性绘画”已经完成了传达时代精神的使命，下一步绘画应该走入自身，那就是，绘画应该是一门自然科学。显然，舒群的哲学绘画暴露出80年代艺术的观念的空疏。

从1982年到1987年，任戬（1955—　）创作了《天狼星传说》、《天地冥人贯其中形而王》、《元化》三个系列的作品数十幅。1988年，这位艺术家还在《美术》1988年第5期的文章中就《元化》系列作了理论上的陈述。虽然这些创作延续了较长一段时间，但作品给我们传达的含义是始终都一致的。《天狼星传说》系列试图向我们讲述艺术家对北方地域环境的感受。在这个时期（1982—1983），任戬与大多数艺术家一样，没有也不可能受到更多的西方新艺术的影响，在他的形象元素和语言方式中起决定性作用的，仍然是给他最深印象的具体生活环境。不过值得注意的是，虽然关于“狼”的传说是北方文化中的有机成分，对于这位艺术家来讲，文化的图腾和符号本身无关紧要，艺术家对这些图腾和符号的感觉才值得关注。所以，在1984年，这种对图腾和符号的感受就很自然地转换成了《过之过，腐物的增殖》中混沌不清的灰色形象。在这幅画中，艺术家给我们展示出了难以分辨性质和特征的形象，如果不借助于标题的提示，我们就只能把画中的形象视为一些按照神秘的生长法则演化着的生物。在《早期东方意象》里，我们看到的仍然是一些似是而非的物象，运动的气流与滴落的符号更主要是想表达一种演化状态，物象与构图给我们一种恍惚感，加强了这种状态。

任戬的作品永远是一个混沌的世界，其实质是试图展示一种精神或心理情结的不断衍生。在以后的《元化》系列里，这位艺术家继续保留了这样的形式特征。任戬似乎在强调坚持东方精神的特殊性。在他看来，西方现代艺术中形式的解体与重新聚合本身，与东方的艺术观念有着明显的不同，问题不在抽象与具象，而在于寻找表达符合艺术家所处的文化精神氛围的语言形式。所以，任戬在以后解释他的艺术观点时说：

东方艺术上的现代派，我觉得应该回到整体时空观念下的形变意识，也就是从解体意识（破坏意识）进入合意识（建构意识）。东西方在对各自过度的破坏时都是使用解体意识，只是各自所用的解体意识不同，东

方是整体时空观念的生命形态，具有有机性（软性）；西方是无机形态、拼凑（硬性）。[8]

我们在任戬的作品中总是看不到彻底的碎片和物体碎片的边缘，事物（生命）的变化永远处在一个整体的运动和变化之中，要找到清晰的形式更不用说稳固的形式关系，是非常困难的。关于北方的传说，上帝的神话，佛教的故事，都只是一种托词，对存在的相对主义态度才是作品的真正主题。



30-3 任戬 《被风，观望在三的后面》 1985年 布上油画 120×130cm

新具像与西南艺术群体

与其他艺术团体一样，新具像的团体并不严谨，且持续时间不长。虽然它以"西南艺术研究群体"的名义不时在批评家的文章中被提及，但一个严格意义上的西南艺术研究群体是不存在的。

新具像画展的代表艺术家毛旭辉写了一篇关于这个团体历史生动的回忆录。早在1982年，未来的新具像团体的几个主要成员毛旭辉、张晓刚、潘德海就经常在一起"唱歌，抽大量的烟，喝大量的酒，疯狂地谈人生的不解之处和宇宙的难以捉摸，谈亚当夏娃，我们把夏娃称为'粉子'。然后趁着'水'（酒——引者）性，踏着月光沿着宁静的塞纳河（盘龙江——引者）散步。常有人喝

得酩酊大醉，口吐垢物、黄水，胃痉挛。张（晓刚——引者）就因此胃出了毛病”。在这样的状态中，张晓刚画了许多“令人恐怖不安的素描”和表现魔鬼形象的油画，潘德海“跑到土林去了，发现了圣地。那种光秃秃的荒芜悲怆的美。什么都没有。但他觉得什么都有了”。他画了“一批批红色的土林、灰色的土林、苍白的土林，最后土林也消失了。只有骚动和狂想。毛（旭辉——引者）依然成天呆在商店里写一次性削价之类的招牌，看卡夫卡的小说。……画躁动、画爱欲、画膨胀着的生命和堕落的情感”。



30-4 毛旭辉 《私人空间·自囚》 1987年 纤维板油画 96×102cm

两三年以后，“昆明一绘画青年张隆考进了上海华东师大美术系。假期回来，看了三人的画很激动。认为上海那边的画太弱、太甜，没有生命。他提议大家到那边去办展览”。新具像画展的最初萌芽出现了。他们于1985年6月在上海市静安区文化馆举办了“新具像画展”第一次展览，参加展览的除前面三位昆明艺术家外，还有上海的侯文怡、张隆、徐侃，共120件作品，其中包括油画、雕塑、拼贴、综合材料。

在一位瑞典籍的女诗人张真的支持和鼓励下，这些艺术家又凑了一点钱，“找到了一些搬运工把我们的画用汽车拉到了南京”，7月在南京市教育卫生馆再一次举办了展览。有趣的是，“教育卫生馆的美工帮我们搞了一片巨大的黄底黑色广告‘新具像画展’。尽管如此，还是有不少人看成是新家具展览”。

1986年10月，艺术家们在云南省图书馆举行了“新具像第三届展·作品幻灯、图片、论文”，在昆明引起了极大的反响。接着11月，上海美术馆举办了早就计划但迟迟

才实现的新具像第二届展。“1986 年 12 月，张晓刚又将‘西群’的作品幻灯、图片，又加进了一批新作，在四川美术学院举办了新具像第四届展。所有这些展览，经费都是自己想办法解决。第四届一结束，可谓是最后的晚餐。由于反自由化，1987 年‘西群’都没有什么活动。各自画自己的画去了。”

艺术家们在他们的展览前言中写道：“首要的是震撼人的灵魂，而不是愉悦人的眼睛。”新具像成员的这一思想与北方艺术群体对泛文化观念的热衷形成对比。不过，对灵魂和生命的强调并没有导致他们彻底抛弃可以辨认的形象，而滑向抽象的领域。对于他们来讲，重要的不是通过变形画出美丽的“印花布”（毛旭辉）来取悦于观众，而是要表现出“一种反叛精神”，这个精神不但不会使观众感到愉快，而且还会对他们产生难以忍受的刺激。

毛旭辉以后总结这段历史时说：

> “新展”的最高愿望是试图使观众和艺术家达到一种沟通。这种沟通是建立在观众通过艺术品与艺术家一道站在人的立场上面对生命这个实体。人们长期生活在世界的表象之中，对隐没的世界的内象没有一个充分的认识。物质文明的发展，还不足于说明这些问题的解决。现代科学也还无法为诸如此类的问题下一个完整的定义。而这些问题，正是每一个活着的人必须严肃探究的。这也是现代艺术存在的理由。艺术家在这片空虚中充当了急先锋，凭借直觉的投枪在这片巨大的深渊和空白中比一般人走得更远，也更孤独。艺术家凭借艺术的手段记录下这一段生命的历程和体验，这一份精神财富为人类提供了一个原型的样式和参照，人类可以根据这种样式和参照来解释自己的命运。“新展”的意义正在于此，它企图唤起更多的观众共同来追寻生命本身的意义，也正是在这种无休止的探究和询问中，生命获得本质上的意义——人的意义。[9]

1988 年 10 月，在四川、云南、湖南的部分艺术家和批评家在成都举办了一次“1988 西南现代艺术展”。参加展览的主要有四川、云南、贵州的张晓刚、叶永青、何多苓、牟桓、杨述、沈晓彤、顾雄、毛旭辉、潘德海、马云、陈恒、李慧昂等十几位艺术家。此外，1986 年成立的“红黄蓝画会”的重要成员李继祥、戴光郁、王发林也参加了展览。展览的同时，湖南美术出版社《画家》编辑部为该展览编辑出版了一期专号（1988 年总第 9 期）在展览期间发售，从而在中国第一次出现了现代艺术展览与画册一体化的现象。

艺术家

如果我们一定要为柏格森的生命哲学在中国寻找一个形象陈述人，选择毛旭辉（1955—　）的艺术不会过分牵强。毛旭辉显然代表了一批丧失“思想”，对存在表示极大怀疑并且对未来不抱任何希望的艺术家。

在毛旭辉 1984 年创作的许多作品中，我们看到了本能的极不“健康”的成分。性以及内心的压抑成为主题。尽管我们在《红色体积》、《水泥房间里的人体·几种状态》这样的作品中能够感受到这些人性的内在性，但是，似乎压抑本身并不是过分抽象的，其中夹杂着对变化的社会环境的焦虑、失去理想之后的茫然。事实上，毛旭辉向观众展示了来自两个方面的对生命（性）的压迫：长期的精神禁锢——这种禁锢使许多人成了一种机械的提线木偶——和现实的压迫。《水泥房间里的人体·几种状态》中由水泥构成的空间环境与象征灵魂的肉体形成了

难以忍受的对抗，性焦虑以一种看来无法满足的干瘪和扭曲的形象体现出来。毛旭辉在1982年以及后来一段时间，曾画了一批圭山组画。在这批画中，田园与诗意是艺术家的表现主题，有一种超越尘世之感。但无论如何，田园诗般的圭山并不属于艺术家，它只是这一代人聊以自慰的临时疗养所。当艺术家回到冷冰冰的水泥房间，当他通过窗户"看路灯、看行人、看夜路"的时候，虚幻的田园诗意便荡然无存。在《水泥房间里的人体·之二》中，那个曾经挣扎的肉体变成了干瘪如石头的人体，两只乳房与其说是萎缩的肉体中的一部分，不如说是两块坚硬的顽石。毛旭辉在为新具像绘画作理论阐述时，曾说过一段话，可以被看作是对他这种想透过具象探求灵魂本质的努力的诠释：

> 在所有一切伟大的艺术里，我们看到的是灵魂那些感人的言词，内心深层的撼动和顿悟，透过所谓形式，我们看到的是我们自身精神的奥秘，那些区别于外部世界的内在真实，那些浮动在事物背后的幽灵。[10]

毛旭辉的艺术被普遍认为没有"稳定的形象"，也就是说，所谓"具象"和语言风格经常在发生变化。实际上，毛旭辉的艺术保持了一些恒定的东西，首先是可辨认的形象的保留。我们在这位艺术家的作品中始终能看到一些可辨认的形象，艺术家情绪的宣泄一直没导致纯粹的抽象：

> ……当具象绘画在今天看来是缺乏真实性和充满欺骗性时，抽象绘画又因使人感到过分的纯粹而导致冷漠；当具象绘画的图解性、说明性、介绍性以及那种表面的逼真性令人感到乏味和疲劳时，抽象绘画又由于过分的物理性刺激作用于视觉，过分的主观性阻断了企图介入它的心灵。新具像试图更完整地呈现世界——由主观和客观的相互关系、渗透、交叉和错位混杂而出的"现实"。[11]

可以辨认的东西成了由表面深入到本质之中去的桥梁，这正是贝克曼这位表现主义艺术家的思想："通过现实使不可见的东西成为可见。"

1988年，毛旭辉的《家长》系列开始出现形象的端倪，在"西南现代艺术展"里，他的作品里出现了尖形的人头，这是艺术家对灵魂尖锐性的一种图像表述方式，很快，那些尖形的造型构成了他的《家长》系列的标志：瘦削的、痉挛的、在不同的环境中表现出幽灵般的状态。这样的状态与风格依然与'85时期保持着血缘上的联系。

潘德海（1956—　）是一个生长在北方的青年人，就读于东北师范大学。他在毕业分配时主动要求到南方，自然是因为对南方的爱。这个爱的力量是非常强大的，以致她可以使这位艺术家在一个没有窗户而不得不画一个窗户来满足自己对自由的渴望、对生命的渴望的小黑屋子里作画达数年之久。然而，在潘德海的作品中，并没有郁郁的茂密森林，他也没有去赞美大自然的奇迹，没有去分析大自然的内在秩序。要在潘德海1982年创作的一幅"土林"——《静寂的灵魂·土林之一》——中找出自然的物理面貌是非常困难的。由狂乱的笔触构成的构图样式已接近抽象，它与实际上的土林风貌相去甚远。可是，我们在这个深蓝色的世界里看到了另一个自然，即艺术家内心的自然。因为内在性的追求，艺术家就很自然地在画布上建立了一个谁也不愿承认的自然或风景。

潘德海的《包谷》系列开始于1987年，在1988年的"1988西南现代艺术展"里，他

展出了最早的《包谷》，由不同大小颗粒构成的人像事实成为被分割的自然物体，人与自然构成一体。在这幅画里，这位艺术家创造性的想象力已经在视觉形象上得到了初步印证。鉴于潘德海是出产包谷之地的东北人，因而他对包谷形象有某种特殊感受是毫不奇怪的。但是，在艺术家的形象系统中，包谷作为一种造型符号，已经脱离了自然形态，成为其语言和风格追求的一个过程的外化。在"中国现代艺术展"中展出的作品《掰开的包谷——后山》赢得了批评家的注意。在这件作品里，包谷这样一个自然形态的形象，彻底转化成了具有抽象意味的个人符号。在《掰开的包谷——后山》里，颗粒更加繁复，仿佛有一种无限的增殖性。自然物或生命的可视造型被无数颗粒给彻底肢解了，大大小小的颗粒在一片模糊的世界里游动，整体的气氛更加荒诞和神秘，与《两个人的山墙》里多少还能看到的田园诗意形成了对比。



30-5　潘德海　《掰开的包谷——后山》(3联)　1989年　布上油画　120×270cm

在这位艺术家看来，"艺术是自言自语的过日子"，因而他注意的是个人的内心生活。从他早期的表现风格的作品中我们可以看到，作为生命表征之一的个人内心生活始终充满焦虑：艺术家似乎觉得生命总是在面对"虚无"。在作品中，这种焦虑往往会以一种抵抗虚无的宣泄表现出来。艺术家感到生命正处在一种说不清楚的解体、结合、再解体、再结合的运动状态，那些组成生命的每一个细胞都在不情愿地向四处扩散，从而使一种莫名的"崩溃"显得难以避免。

当然，崩溃并不完全是消极的，生命的解体并不意味着绝对的死亡，而不过是一种生命形态向另一种生命形态的转化，自然中的任何一个生命物，包括人，在生命的本质问题上都会达成统一和默契。在潘德海的《包谷》系列中，采用了一种把颜料一层层涂上画布，又一层层刮去的技术手法，使每一层剩余颜色的重叠产生一种意外的色彩效果。这种效果既能保持整体的统一，又能消除颗粒的物质性。在这样的效果中，由于颗粒大小形态的变化，使画面产生了丰富的视

觉刺激，又排斥了取悦观众的装饰倾向。艺术家自己所说的一段话，可以为他的这种造型原则提供一些有效的佐证：

我试图在创作"包谷"作品中揭示人的存在背后的关于刺激和振动的那个包罗万象的形式。通过奇异符号系列、重复丰富的颜料、形式的完满整合，肢体、器官的分解，表现生命体的多重侧面，使内在真实上升为表意的符号，成为贫乏、畸形、片面的表象最生动、最重要的一部分，构成相互交织、浸透、多面的完整体。生命的本质是无形、无定性。变幻莫测就是它真实面孔。（1989年12月）

1983年，叶永青（1958—　）去了云南圭山，这是昆明许多艺术家非常熟悉的地方。特殊的地貌和自然环境在艺术家的心中留下了印象，这些印象几乎决定了艺术家以后的风格倾向。叶永青在这年的日记中写道："……我不知道我心里产生了一个什么引力把我和土地连接在一起，另一个引力又把我引向自己，我觉得我的遐想比这些山丘、这个月亮、这身旁之物更真实。一棵树的迷人，并不在于它给你栖身或使你凉爽，也不是说这整段木材是属于你的财产，而在于它慢慢地在你的心中积累起这些温柔的感情。在于它在你的心灵深处，垒成这些苍苍群山，从而像生成淙淙流泉似的引起你绵绵幽思。"

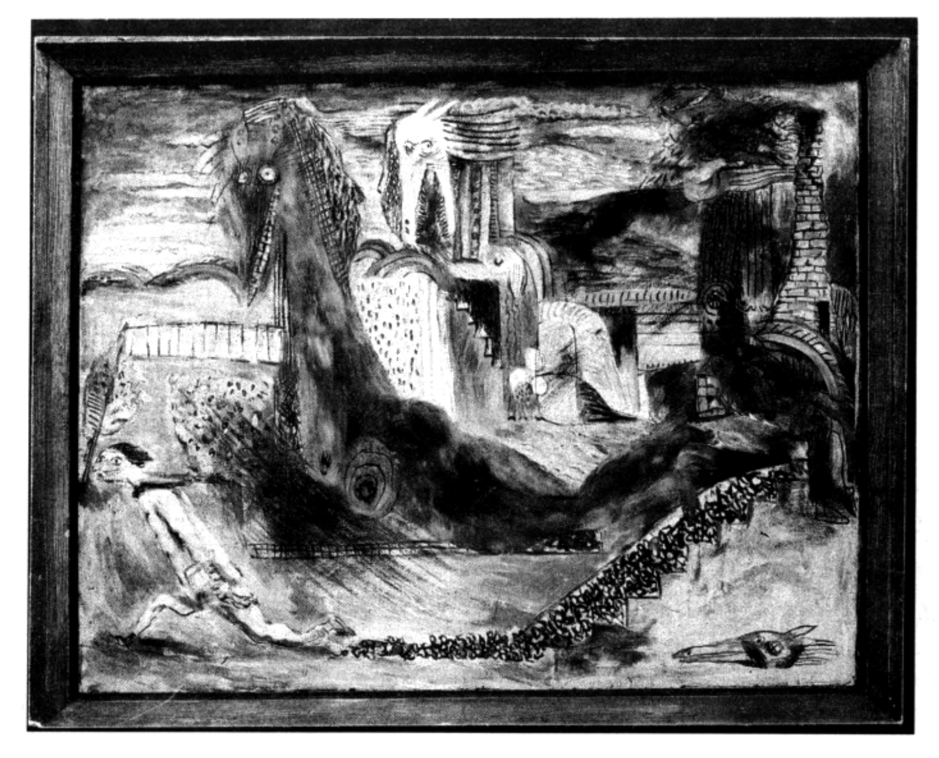
叶永青早期的作品充满田园诗意，作品中的田园，是一种由内心的矛盾导致的并不属于田园的幻想世界，如1984年完成的《树下的男子》中显现的那样。艺术家在这幅画里表现的是一种矛盾的心情。现实的不安全感迫使艺术家去寻找一个安全的栖身之地。

叶永青的"多愁善感"、"忧郁"之类的情绪多少与当时的个人特殊经历有关。在一定程度上，生长着茂密植物的自然仅仅是表达个人情绪的形象契机。当艺术家个人的情绪和生活被转化为一种富于诗意的形象世界时，自然风景或自然物就成了最接近这个转化要求的形象代言人。在1985年画的《躺着等云飘来的女孩》中，艺术家描绘了一个变形但看上去健康的女孩，手拿一根象征生命永恒的树枝，期待着某种神秘事物的来临。

艺术家告诉我们："四川美院旁的重庆发电厂的烟囱和厂房经常作为与人性相悖的时代的图腾符号在画中出现。"显然，脆弱的幻想是不堪一击的，在《城市是一个处理人类排泄物的机器》一画里，幻想中的生灵——鸟和人——构成了厂房或机器中一个不可分割的部分。看来，逃避是不可能了，在这一点上，人还不如一个自然中的小生命。当然我们完全有理由说，即便那只站在房顶上的小鸟在嘲笑人类的处境，它又能飞向哪里呢？在这样一个机器的时代，它的乐园也许已经弥漫着工业的废气。薄薄的颜料以及随意的轮廓似乎还在呼唤艺术家以前描绘自然乐园的风格，但画中的自然已是一个被艺术家诅咒的工业自然了。在80年代的很多作品里，画家进一步描绘了自我空间与文明空间的对立。

叶永青的艺术是一种带表现倾向的象征主义诗歌，它给我们描绘出了一个病态的现实和病态现实中的纤弱幻想。在这个现实里，我们看到的是人的变形，性的变态，是城市对人性的扼杀。不过，在一个审美习惯已经发生了极大变化的时期，这些变形与变态已经不再被视为"堕落"，而是转化成了治疗"意识腐化症"的药物。在"西南艺术家研究群体"成立之后，叶永青继续画出了一批与过去精神方向相吻合的作品。"1988西

南现代艺术展"上的《奔逃者》把这位艺术家的逃避主义倾向描绘得更为淋漓尽致。和许多那个时期的前卫艺术家不同，叶永青始终对中国传统的文人画具有好感。也许，正是因为文人画从某个侧面吻合了艺术家对逃避和幻想田园的偏好。



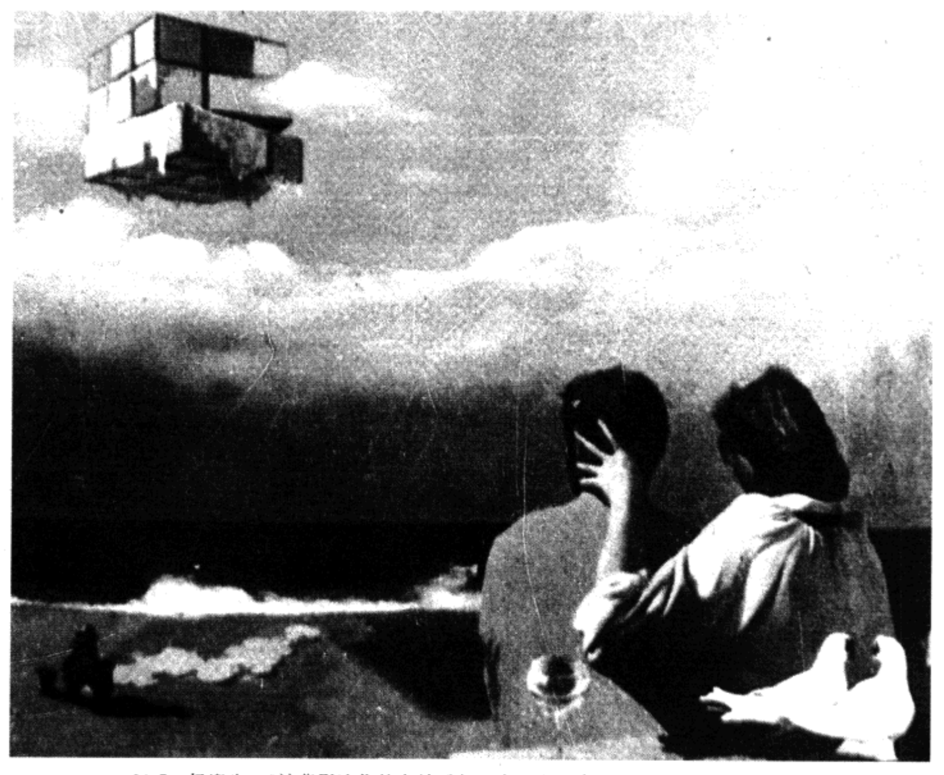
30-6 叶永青 《奔逃者》 1988年 布上油画 70×91cm

江苏青年艺术周·大型现代艺术展及其艺术家

1985年10月，也即"前进中的中国青年美展"之后的第5个月，南京江苏美术馆又举行了有138位艺术家参加的，包括300多件作品的《江苏青年艺术周·大型现代艺术展》。就其规模而言，这次展览是'85时期为数不多的大型展览之一。在这次展览中，我们看到了丁方、沈勤、杨志麟、柴小刚、杨迎生、徐一晖和管策这样一些有个性的艺术家的有个性的作品。

这次展览的一个重要特点是：艺术家们似乎都不约而同地体现了现代人复杂而苦涩的心态。沈行工在评价这次展览时将其与"前进中的中国青年美展"进行了一个比较：他认为"前进中的中国青年美展"中的大多数作品"对于社会和历史的关注和思考，更富于积极意义，显示出新一代画家蓬勃昂扬的姿态。而此次展览中某些作品却流露出囿于个人狭窄生活圈子的消沉情绪"。在展览中的许多作品如杨迎生的《被背景遮住的白鸽子与正在飘逝的魔方》、徐一晖的《莫勒亚特南部》、吴晓云的《被切开的苹果》、任戎的《圆寂的召唤》、曹晓科的

《8号房间》、沈勤的《师徒对话》中，观众的确感受到了一种悲观主义情绪，一种"颓废"倾向，这与半年之前那个著名展览中展出的作品如《1976年4月5日》、《渴望和平》、《在新时代》中的乐观主义完全相悖。当然我们可以说，用悲观主义来概括这些作品显得有些简单。但是，被称之为"主题的不确定性"的所谓模糊意念的表达本身，就是一种沉重的怀疑主义的产物。所以，这些作品与"前进中的中国青年美展"中的《春天来了》、《140画室》更为接近，甚至更加显著地反映出艺术家的精神危机。



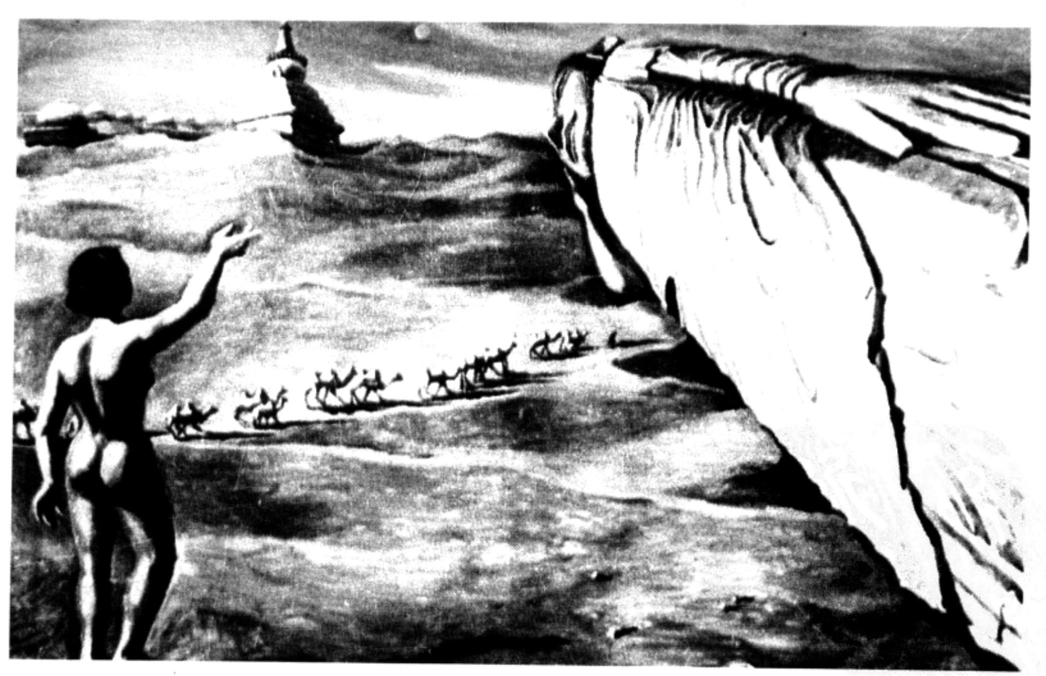
30-7　杨迎生　《被背影遮住的白鸽子与正在飘逝的魔方》　1985年　布上油画

杨迎生的《被背影遮住的白鸽子与正在飘逝的魔方》是一幅具有超现实主义风格的油画。标题对这幅画的构图作的解释与说明是非常简明扼要的，以致我们可以不必对这件作品的构图再作过多的说明。魔方飘于空中，并流淌着具有消融感的液体，这种只有梦中才可能出现的图像，势必引起观众的疑惑。在《春天来了》中，我们就已经看到了一种对存在的怀疑。与《春天来了》相似，《飘逝的魔方》也体现出一种虚无主义的个人主义情绪，作品中的形象元素无非是艺术家对存在产生恐惧心理的形象。作品似乎在提示：一个我们无法把握的时代正在到来，在这个时代里，人并不是他原来想象的那样更加富有预见性和永恒性。人的未来受着一种超现实的力量支配，人归根到底很可能仍然是渺小的，甚至比以往更加脆弱。

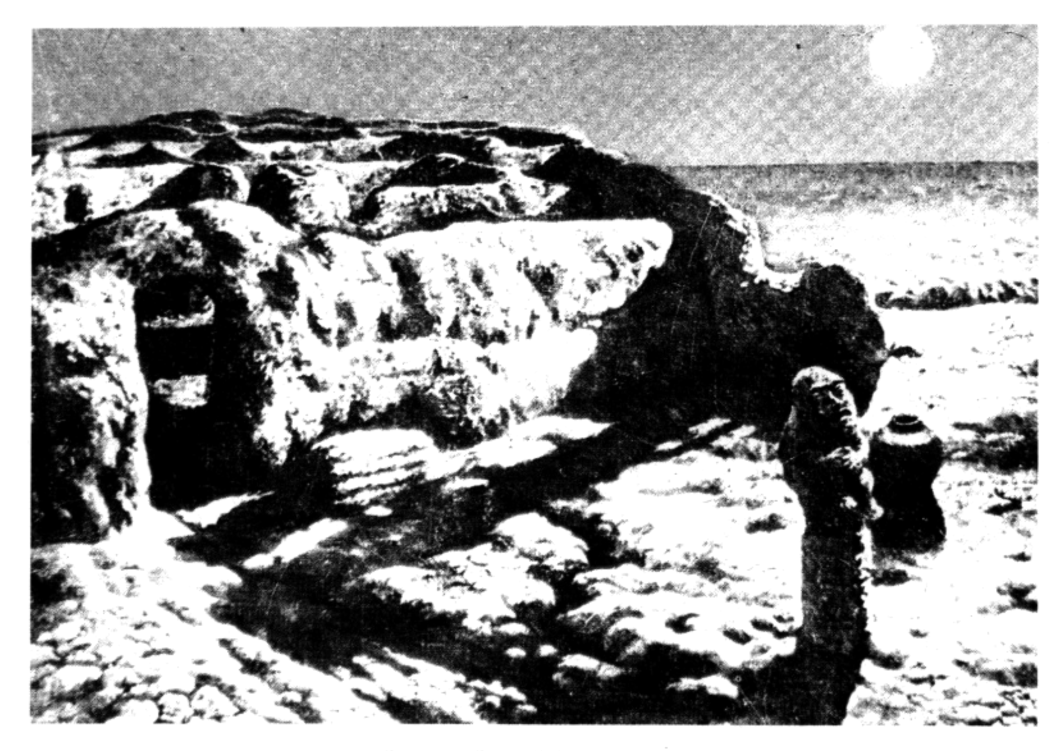
艺术家谈到，人们对历史和过去进行回忆，“如同观赏一只关在笼子中的老虎”，因而没有任何苦恼：

而烦恼只是今天，是过去的已经忘却的事物延续对于今天的影响和结果。人们为了摆脱这种烦恼，只好把希望寄托在未来，而未来的本身却是虚无缥缈的，其结果如何，就如同你可以尽你的想象去猜测一位陌生人给你邮来的一只箱子，无论你的想象力如何丰富，实际打开后，你也许会发现比你想象的更好，也许更糟，也许只仅仅是只空箱子本身而已。对于未来只能用“也许”，而这“也许”之背后又同时隐孕着幸福与灾难，所以人们在渴望未来的同时又惧怕着未来。[12]

“飘逝感”的另一种陈述方式是任戎的《圆寂的召唤》和徐一晖的《莫勒亚特南部》这类作品。在这些作品中，对历史、本土神话以及古老文化的回忆是一个明显的特征。发表在《江苏画刊》1986 年第 2 期上的《随笔》说，通过这次展览，人们看到了“有一批青年画家正致力于对本民族文化进行反思的探索，同时并倾向于某种复归东方古老精神的质朴、凝练和神秘的风格”。当然，所谓“反思的探索”并不是理性的回顾，而是直觉的把握，对于这些艺术家来讲，目的不是再现历史与古老的文化，而是进行一次对神秘的安全感的寻求。回忆之所以是一种美，是因为对历史的富于想象的回忆能换得现实所不能给予的愉悦，正如杨迎生所说的那样：“过去对于每个人来说又是绝对安全和无威胁的……”实际上，这仍然是一种逃避主义的心理状态。



30-8 任戎 《圆寂的召唤》 1985 年 油画



30-9　徐一晖　《莫勒亚特南部》　1985年　油画

在任戎的作品中，巨大的佛像似乎在召唤跋涉在茫茫沙漠中的一个个生灵。佛像在这里已经不完全是一种宗教神秘或宗教寄托的象征。也许佛像仅仅是个历史或过去的符号，在很大程度上只是起到了对安全感的联想作用，艺术家似乎要把这个久远的历史纪念碑呼喊出来，为自己提供一个可以被把握的现实坐标。我们不妨把那个赤裸全身的人看成是艺术家的化身，是他，在有意识地召唤无数生灵皈依历史，皈依过去，皈依一种可以把握的真实。徐一晖的《莫勒亚特南部》从画面上看，仿佛像一幅远古甚至另一星球的科学考察照片。冷色的调子、长长的阴影、圆圆的月亮以及石化的生灵形象所构成的气氛，使我们感到这里实际上并不是生命所能持续的地方。这幅画给人一种沧桑感、陌生感。

与"伤痕"艺术家不同，这一代艺术家已经失去了人道主义热情和人文拯救信念。他们不相信自己能够决定自身命运，不相信持续而永恒的对真实的追求，他们不相信有一个绝对的理想存在。对未来，他们实际上已经丧失了自信，在一种人人自危的氛围之中，他们声称通过艺术对当下现实的把握，实际上是一种对现实的逃避。

中国年轻的艺术家在'85时期接触到了大量的有关弗洛伊德的著作。虽然我们很难断定他们中间究竟有多少人真正了解弗洛伊德的思想，但可以肯定的是，他们用大量晦涩生硬的理论术语为自己的艺术进行辩护完全是出于不得已和批评家的迟钝无能。在谈论潜意识、本能、性爱这类东西时，

艺术家们多多少少要背上一个民族使命感，希望作品能够传达更为深刻的思想和含义，他们中的大多数并不承认艺术就是简简单单的本能记录，无意识游戏。

的确，如同那些种类繁多的西方思想一样，现代艺术风格在中国承担着社会整体性思想解放的任务，它已经远远不只是一个文化艺术的逻辑演进。因此，一种艺术风格，或者一种意识形态与思想理念，当它们出现在中国的艺术圈子之中，便总会涉及中国社会的整体。对于弗洛伊德的学说的接受，和对于超现实主义风格的接受一样，都无法摆脱这样一种历史语境。

联系到1985年以来中国社会处在一个急剧变化、动荡的时期，一个在政治、经济、文化各个领域发生革命的时期这个事实，就不难理解许多中国的前卫艺术家对超现实主义风格为什么那样入迷。超现实主义风格迎合了中国年轻一代艺术家的茫然心态。他们感觉到了一个新的时代的到来（正如张群、孟禄丁的《在新时代》中所暗示的那样），但他们并不知道这新时代会给自己带来什么样的结局。种种迹象表明，一个更加令人困惑的现实正在逼近他们的眼前，超越几乎是不可能的。因此，从超现实的领域，从历史的文化积淀中去寻找问题的答案就成了许多艺术家宁愿选择的一种方式。

与此同时，从当时大量的作品中我们也可以看到，这些艺术家们并不甘愿完全放弃现实，这也许是他们对物质现实形象有点依依不舍的根本原因。超现实主义风格之所以有效，是因为它可以把虚幻的内在现实与物质的外在现实结合起来，从而对那种虚假粉饰现实的作品形成有力的批判，风格的审美作用已经转化为更新人们观念的作用。这一点，艺术家们也许感觉到了，但是当时的批评家并没有把它清楚地表达出来，所以当时的许多批评家就只能说出类似"作为新一代的画家，不仅应当致力于艺术形式的探求和创新，在表现新时代的精神风貌方面也应付出相应的，甚或是更多的努力"这样的不及问题实质的话来。

超现实主义风格作品的大量出现，表明了艺术家探索的精神状态。当然，与写实主义风格相比，超现实主义的语义更加模糊，但这只能说明艺术家们面对的现实的复杂性，说明人对现实的认识和思考的复杂性。杨志麟的《人是鱼的进化——人喜食鱼》和沈勤的《师徒对话》就试图解释这样一些复杂性。杨志麟在阐释自己的作品时是这样提出问题的：

> 人类最大的谜莫过于自身，也许有一万个可能导致人的最终结局，人无法知晓，甚而很难揭开这局部的秘密，它是一个个紧扣的环。"我们是谁？"这自向的发问镌刻在最古老的石头上，答案在哪里？谁能来回答呢？
>
> ……
>
> 我关心"人"。这种关心更促使我画成《人是鱼的进化——人喜食鱼》，这幅画是我感受到人的矛盾的心理缩影，人和鱼的现行矛盾诱使我反思，对民族、对国家、对人，人的矛盾性——相互交叉。[13]

沈勤的《师徒对话》在材料、风格以及意境方面都不同于杨志麟的《人是鱼的进化——人喜食鱼》，它在风格上更加倾向于超现实主义。对历史和传统文化符号的运用，凸现了艺术家对思索的直觉把握。在标题的辅助下，作品构成了一种几乎是明目张胆的观念图解。值得指出的是，在整个'85时期，类似的观念性很强的作品在新艺术圈子内极为普遍，以至于批评界和理论界也出现了关于"思考大于形象"的讨论。正如我

们在前面论及的，'85时期的前卫艺术被冠以"'85思潮"，在很大程度上也是由于这个时期的艺术家非常强调作品的哲学、宗教以及文化的内涵，强调画面背后的内在意义。

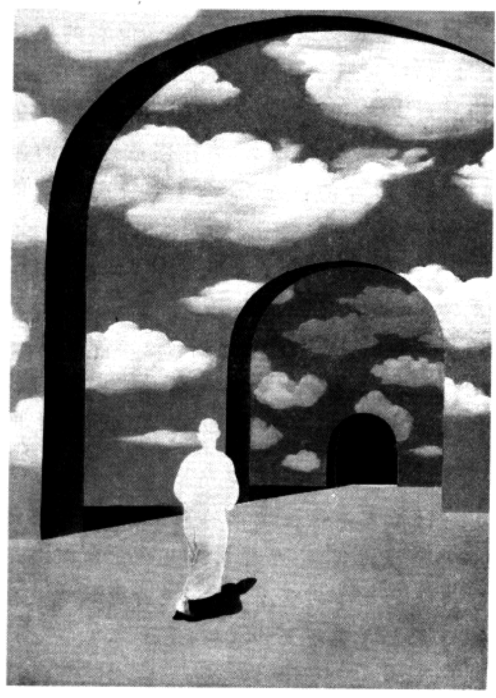
在这次艺术展上，管策（1957—　）的《洞察的魅力》也给人以深刻的印象。这位艺术家开始采用新的语言材料和表现手法，表明当时的新艺术在对观念更新和思想解放感兴趣的同时，也没有失去对材料的敏感。《洞察的魅力》呈现给我们的仍然是一个超现实的神秘场面。但是，由于材料及表现处理上的不同，使这件作品显得更热衷于一种对形式本身的追求。

与其他艺术家不同，柴小刚（1956—　）在"江苏青年艺术周·大型现代艺术展"中的作品倾向于一种表现主义风格，深重的苦痛和无限的绝望在作品中被转化为游戏和诙谐。《未竟之渡》表现了一个裸体尼姑在河流之中的情形。画中的尼姑、河岸、树木和太阳般的月亮，是在一种荒诞状态中受本能的支配草草画出来的。艺术家在画中使用了类似于火焰的象征符号，让一个尼姑赤裸着身体浸入河中，以提示一种与宗教禁忌相反的色情喻意。柴小刚所希望的，是"道地"地把一种综合了各种历史与文化的腐烂积淀物的心理状态宣泄出来。在这样一种目的指引下，画面上出现丑恶、混乱、颓废甚至"粗制滥造"的效果当然不难预料。表现主义的根本特征之一，就是强调生命的存在，强调对死亡的不甘心，可以说，这样的生活态度被柴小刚的艺术体现出来了。画面上，病态的确存在，艺术家没有回避。但是从另一个层面看，病态被诗意化了。如果我们说，这件作品让我们联想到一篇与比亚兹莱、波德莱尔、魏尔伦和王尔德这类颓废主义者的精神世界有相通之处的诗歌，那完全不是在夸大其词。

展览之后第二年，即1986年6月，丁方、杨志麟、沈勤、曹晓冬、柴小刚、徐累、徐一晖、管策、杨迎生"基于绘画风格而组成'超现实主义团体'，并定名为'红色·旅'"。丁方为这个团体写了一篇《红色·旅箴言》。[14]在这篇文章里，丁方认为地球上的人由于受到孤独的笼罩而失去了与任何事物对话的可能。历史就是一个无始无终、叠合再生的过程。这种叠合再生的过程本身具有一种创造精神的昭示，它使活着的人能看到人类创造的轨迹。由于一个特殊的时代，这中间"也包括我们面对另一强大文化形态而必然生发的文化时差感和位差感"，因而使艺术家们"早在行动之前，便已先验地意识到这'行动'于历史自身的'无意义'"。丁方着重强调了西西弗斯式的牺牲精神。对于艺术家来说，"我们内在的意志仍然选择那'推石上山'的行动；这行动来源于这样的希望——于绝望的深渊处所瞻瞩到的希望"。《箴言》指出，这种"推石上山"的行动实质上是一个新宗教，生命的永恒存在于对这一新宗教的信仰和为之献身。

实际上，这个团体并没有什么活动，随着每个艺术家的个性发展，个人艺术风格之间的距离也更加明显。1987年5月，这个团体的成员举办了"第一驿画展"。徐累的《逾越者》在一种超现实的空间里寻求层层推进的效果，以图弄清神秘，这多少有点类似马格利特的风格效果。不过，作品使用了传统中国画的材料——宣纸。宣纸的使用无疑减弱了马格利特原有风格的力度。曹晓冬的《无人地带》与他在大型现代艺术展中展出的《8号房间》相比，增加了精密感和神秘感。由艺术家想象构造的建筑和密密麻麻的锥形物，构成了一个恐怖的空间，画中锥形物代替了人的位置而起到了视觉上的威胁作用。管策的《无题》更充分地试验

了溶剂转印的方法,视觉效果十分独特。管策此时已对“描绘手法”没有了兴趣,他已经感受到新的材料对新的主题具有不可抗拒的影响。当然从造型语言中,从画面的形象处理中,仍然看得出超现实主义风格的影响。与管策的风格和表现手法相近似的艺术家还有徐维德、周洪贵,他们的作品已经摆脱了维多利亚式的伤感情调而倾向于更加客观的现代伤害体验。



30-10 徐累 《逾越者》 1986年 丙烯、宣纸 131×91cm

1988年10月,杨志麟、沈勤、徐累、管策、徐维德、赵勤、徐一晖又在江苏省出版大厦展厅举办了“第二驿画展”。

“红色·旅”团体的成立与解散远不如其他团体那样显得实实在在,甚至不及某个我们没有提及的艺术团体。不过这个团体的艺术家的作品风格在一开始就有着某种相似性,在各自的个性更加充分以致风格距离日益增大时,他们又以自己的创造促进了团体整体的活力,因而在'85时期以及后来一段时期起到了相当的影响。

丁方

丁方(1956—)最早具有纪念碑感的作品是《抗旱》、《收获》这批油画。“这批作于1983年年底的画虽取材于一般人民的劳作,但我却是把它们与我描绘山的作品平行看待的。我力图把山当做人来画,把人当做山来画;人物身上起伏的筋肉与山脊的起伏并无二致,正是这种人与土地深刻的同构关系,使我每每在静卧于大地上时便感到灵魂、无数灵魂的跳动与呼吸。”丁方对厚重色彩和笔触的理解来自艺术家自己对生活的体验以及路奥的影响。黄土高原已经给艺术家提供了苦涩厚重的形象,路奥的作品则使艺术家了解到,颜料的层层堆砌不但可以增加色彩的沉着和丰富,还能通过自身的肌理体现出土地般的厚实。在这批油画里,我们从造型、构图以及色彩上看到了丁方以后作品的基本特征。

如果说在《抗旱》这批油画之前的作品反映出艺术家与自然的对话还处在一种质朴之爱的阶段的话,1984年年底开始的《城》系列就已明显表现出对文化的更加形而上的反思。由于艺术家对精神的理解更加倾向于超越自然,以往作品中那种自然的细节也就随之而减少,由构图和色彩所形成的氛围也就倾向于超现实。

1985年完成的那幅《城》是这位艺术家关于《城》系列中最早的代表作。这件弥漫着神秘气氛的作品虽然一开始产生于自然的启示,但自然的可爱特征似乎最终被有意识地淡化了。当高原与城垣尽收眼底的时

候，艺术家的目光焦点离开作为自然景观的高原，转向了城垣。这是因为，艺术家"当时最鲜明而直观的感觉就是：城与高原相比，更有一种文化的味道……如同金字塔被视为埃及文化的象征一样，这城也可象征着华夏文化的某种结晶"。《城》是丁方的"一种说不出的历史苦味"这一幻觉的产物，生生息息的人们和原始自然风貌被减弱到最低程度，作为历史文化痕迹的城垛残垣成了构图的主体。

在"城"系列中，丁方表现出对历史与现实的对比意识。艺术家感受到了历史的辉煌，感受到了根植于民族精神的原始文化沉淀。与此相对应，现实却是一片荒芜。当活着的人们面对矗立在荒原之上遭受凄冷的现实之风吹打的雄伟历史陈迹时，自然可能潸然泪下。教堂式的建筑遗址不再是黄土高原的城堡模样了，我们毋宁把它看成是艺术家对历史文化的回忆，是艺术家本人对历史的一次修复。值得注意的是，城池的对角线的处理以及城垛的规整完好的造型实际上是以后《剑的造型》的最初端倪。于是，1985 年完成的《走出城堡》成为《城》系列作品的一个句号。这幅画采用了一种亲切的语言方式，我们不妨把它看成是艺术家对曾经给予他灵感源泉的黄土高原最后一次深情而带有一点感伤主义的告别。

在《走出城堡》之后，历史与自然在艺术家灵魂中引发的幻觉仍然持续不断发挥着影响，导致艺术家创造出一系列魔幻般的超现实主义作品。《呼唤与诞生》系列是这种风格的完整体现。这个系列一个最为重要的特征是：大地转化为巨大的面具形象，山脉城堡的造型更加坚实和简洁。艺术家想借此说明：表面看上去已经死亡的土地其实蕴藏着极强烈的生命力，一旦我们用历史的眼光来与之对话，它就会发出它的声音。艺术家把大地拟人化了，创造出了在呼吸、喘气乃至发出振聋发聩的声响的大地和历史的"面具"。由于强烈的拯救和批判意识，在坚实的城堡和由它派生出来的面具中，演化出了早已显露的《剑形的意志》的具体形象。"渐渐地，象征历史的青铜面具有造型日趋锐利，并最终锻造成沉重的意志之剑……"(丁方)。《剑形的意志》系列是艺术家英雄主义的精神历程在新阶段的形象体现。正如我们在前面讨论《城》所提示的那样，虽然"剑形"与面具有关，但它的原始起因仍然是属于历史和高原的城堡，在《剑形的意志之一》中，我们就能看到城堡向剑形的转化。在这幅弥漫着宗教气氛的画中，城堡所处的环境已经完全脱离现实的逻辑。

1987 年，艺术家完成了《悲剧的力量》系列。《悲剧的力量之二——牺牲》是典型的基督牺牲的形象展现——艺术家想展示牺牲的悲壮全貌。在艺术家看来，"在自我毁灭的火焰中"的生命是"灵魂获得新生的象征"：

> 这面容是永恒受难的形象，整个人体亦如火焰般的腾燃；在蓝色的火焰中隐藏着不可泯灭的生命的意志，似血般的殷红就是象征这意志存在的全部表征。（丁方）

《悲剧的力量之三》象征着艺术家灵魂的升华。教堂般的建筑随着灵魂之光的升腾而趋向天堂，它是艺术家灵魂教堂的形象化。在象征激情的剑的指引下，灵魂只可能在升华中得以拯救。在《悲剧的力量》系列这一阶段，丁方对自然的爱已彻底转化为一种彻头彻尾的基督式的牺牲精神，并且伴随这种宗教般的渲染，丁方的作品中开始反复出现禁欲主义的精神倾向。值得注意的是，丁方的艺术与"伤痕"时期的艺术的距离远

比与'85 时期以来的许多艺术现象更为接近，也就是说，这位艺术家从根本上不愿放弃责任感与使命感，他坚信偶像的倒塌并不意味着要放弃对终极价值的追问。在找回真实的真正本质这一点上，丁方与"伤痕"时期的艺术家是一致的。



30-11 丁方 《悲剧的力量之 2》 1987 年 布上油画 110×180cm 成都私人藏

在 1989 年 2 月的"中国现代艺术展"的作品中，丁方仍然坚持他的信念：

> 我激赏以浓重的色彩与强烈的笔触去表现内在灵魂的跃动与激情。这跃动的激情是创造一种伟大艺术现象的深层基础。在这之上，灵魂不断地经历着严厉的自我询问和搏斗，步履艰难，每前进一步都要受伤。但正是这创痛的鲜血染红了超越后胜利的旗帜。这旗帜引导着艺术家的灵魂走向信仰。[15]

'85 新空间及其艺术家

1985 年 12 月 2 日，在浙江省杭州市举办的"'85 新空间"画展引起了相当大的轰动。展览一共展出了 50 余件作品。参展的艺术家有十几位。其中，张培力、耿建翌、宋陵、王强、包剑斐等人的作品引人注目。

"新空间"展览的筹办者和参与者大都是浙江美术学院的学生，而展览的直接策划和组织，则是由一个叫"青年创作社"的团体负责。"青年创作社"成立于 1984 年，最初的成员包括 1981 年毕业于浙江美院版画系的包剑斐，毕业于油画系的张培力、查立和耿建翌，以及毕业于中国画系的宋陵。

在达成了举办一次名为"'85 新空间"艺术展览的动议之后，中国美术家协会浙江分会与青年创作社的接触使展览成为了可能。结果，"'85 新空间"以青年创作社和美协浙

江分会的名义在浙江美术学院陈列馆展出。展出的作品包括油画、版画、中国画和雕塑。

根据"'85新空间"展览筹备人所商定的原则，这次展览"以传达'现代意味'为……主导倾向；强化造型语言，抑制表现"。这种"抑制表现"的企图，最终导致了观者和批评者对整个展览的一种关于"冷"与"热"的争议：

一种意见认为，画展表现的基调是冷漠的，给人冷冰冰的感觉。这种冷的倾向不仅仅是一种外部形式，更主要的是反映了作者的生活态度和文艺思想。有人给这个画展概括了六个字：孤僻、冷漠、神秘。有位发言者在会上指出：画展给人以过冷的感觉，人物表情严肃、麻木、无表情，这到底是说现实是冷冰冰的，还是作者冷冰冰地面对现实？[16]

与这种"冷冰冰"相反，也有人认为画展表现出一种"热"的感觉：外表的冰冷之下是作者的"热情"与"活力"。在一篇关于"新空间"画展的辩护性和阐释性文章中，青年创作社成员之一的包剑斐这样写道：

我们力求通过不断探索和自我否定来认识自己，在我们及我们的观众所熟悉的生活中发现艺术的涵义，通过反映当代平凡普通的生活内容，通过简化和处理过的形象、色彩及强化了的静态形式来表现我们心灵的力，使我们的观众对作品的观察不只停留于表面，而更多地注意到画面中需要自由意念去填补的部分。[17]

包剑斐的这段话直白地表现了"新空间"画展所要追求的目标：在平凡的生活景观之中去发掘出艺术的"新空间"，以静态的形式来表达内心世界的活力或张力。《新空间1号》是一幅运用了有机玻璃、镀铬的细金属丝等实物拼合的黑白版画。这幅作品与其他采用同样手法的作品一起构成了一组题为《新空间》的系列作品。《新空间》系列显然想要向人们表明一种人、自然和工业化的关系。

表现人与工业化的关系在宋陵的《人·管道》和《白色管道》中也以一种冷的方式被揭示出来。《人·管道》以超现实主义的手法，将模式化了的人安置在一根管道的圆形口径内。在这个圆形口径以外，是深色的，漂浮着僵硬云块的空间。在《白色管道》里，作者引入了光线，但光线的投射并没有给画面中的人物和环境带来生机。画面左边有一块路标，路标指向那个黑暗的空间的尽头。《白色管道》将管道进行了装饰性的加工，但这并不能减少它对人物的威胁性和它的冷漠无情。宋陵次年还以水墨的形式创作了一系列《无意义的选择?》组画，画家在以人与管道为主题的作品中所表露出来的那种对工业化与自然物或生命之间的关系的关心更为细致了。这组羊的头像同其他组画中的动物头像一样，是以一种刻板的手法对同一头像的复制。复制或重复是工业化的突出特征，而这套组画以一种机械方式来复印一只羊的头部的行动本身，就是对工业化对生命扼杀过程的一次戏拟(parody)。

去掉"人情味"的努力，实际上是"新空间"画展中大多数艺术家作品的共同特点。在徐进的《对话》中，这种人情味的丧失几乎以直白的方式提示出来。作品描绘了一个夜间长途电话局的情景。画面调子冷峻，人物毫无表情，形象呆板。这些麻木的人物和冰冷的环境一起，同"对话"这一标题形成了戏剧性的对比。

"新空间"展览中还有两件引人注目的雕塑。一件是王强的《业余画家》，另一件是他的《第5交响乐第2乐章开头的柔板》，两

件作品都是用综合材料制成的。《业余画家》给一个相当于人高的雕像穿上衣物，泼上灰浆，并为他安置了一张木板作为“画板”。作品带有戏谑性和幽默感。而《第5交响乐第2乐章开头的柔板》，则将这种幽默发挥到了相当的程度，以至于幽默转化成了讥讽。这是一尊关于乐队指挥的塑像。塑像没有头，也没有手。这尊无头无手的塑像穿了一件工作服，上面同样泼了白色的灰浆。这件作品讥讽的焦点再明确不过了：没有头脑、没有手的人怎么能指挥一首交响乐？用这种荒诞的、带波普意味的方式来构成讽喻，却为当时的观众所少见。结果，《第5交响乐第2乐章开头的柔板》成了展览中引人注目和争论的作品之一。

不止一个参与“新空间”的艺术家曾提到，他们这次展览要明显地表现出区别于中国其他地区的艺术特征。现在看来，这种特征与其说表现在参展作品所展现的“新空间”里，不如说表现在这个展览所刻意追求的都市化和冷漠上。在当时，不管是四川的年轻艺术家，还是两湖、江苏等地的艺术家，不是面对乡土和旷野，就是面对超现实和“内在视象”。并且，在这些艺术家的作品中，都表现出一种超乎寻常的激情与宣泄。而“’85新空间”中的绝大多数作品与此大相径庭。艺术家们不仅把眼光转向了都市和工业化，而且还极力表现一种克制、含蓄和冷漠。这种冷漠与克制，以及由此而产生的对日常生活景观的“陌生”效果，在张培力和耿建翌这两位画家的作品中体现得较为充分。

“’85新空间”展之后，“青年创作社”的成员们面对在一刹那间风起云涌的中国现代艺术潮流，开始对“新空间”的作品进行反省，这种对“新空间”的反思最终导致了原有的“青年创作社”的自然解体和另一个组织的产生。[18]

1986年5月，由张培力、耿建翌、宋陵等人发起，通过争论和商议，确定了重新建立一个团体的意向。随后，一个名叫“池社”的艺术团体宣告成立。在“池社”的宣言中，着重强调了艺术的“纯粹性”、“庄严性”。并且强调了“浸入”的意义：

> “池”的意思，旨在强调“浸入”的状态，这种状态无论对艺术创作的主体，还是对于参与者，都是感悟“真谛”的唯一途径，我们还试图以“池”表明艺术本身所具有的语义的不可知性。“池社”不再以为掌握技能是一种目的，通常我们认为神圣的架上绘画，也并非是传达意念的唯一中介，我们力图打破语言间的界限，而倡导一种模糊的形式，一种激动人心的“艺术活动”。在这里，绘画、表演、摄像，以及环境（这类形式是我们观念中的形式）等等都将以视觉语言的特征，建立起有机的整体联系。[19]

“池社”的宗旨比“’85新空间”更进一步虚无和观念化了。对架上绘画的“神圣”的怀疑，对“掌握技能”作为一种“目的”的怀疑，以及对所谓真谛“浸入”式的感悟，毫无疑问会导致一种缺乏终极目的的过程性艺术产生。“池社”成员于1986年6月进行的一次集体创作证明了这一点。

《作品1号——杨氏太极系列》是由一组废报纸剪拼成12个3米高的太极拳图形构成的。制作图形的活动先在一所中学的健身房中进行，共用了9个小时。第二天凌晨2时，由耿建翌、宋陵、张培力、王强4人将这些图形贴在浙江美术学院附近的一堵青砖墙上，墙长60米，高4米。张贴活动一直持续到凌晨4点30分。在这些报纸剪贴的人形上，还写上了一些太极拳的术语。这些贴于墙上的纸人在两天以后被逐渐损坏，

以致最后消失了。这种行为还赢得当时批评家的称赞。[20]

事实上，要想在《杨氏太极》中寻找终极意义，或者哪怕寻找浅层的象征意义都是不可能的。这是一次抛弃意义的活动。在一次共用了11个半钟头冗长的创造活动中，艺术家们兴奋、激动、庄严、忙碌、休息、疲惫、打呵欠、撒尿等等，但如果试图为这种活动寻找意义（不管是审美的还是其他）或“真谛”的话，那就会显得荒谬可笑了。

《作品2号——绿色空间中的行者》于1986年11月2日和4日由耿建翌、张培力、宋陵、包剑斐创作。艺术家们用硬纸板制作了9个3米高的人形（人形姿态完全相同），然后将这些人形用绳索固定在树林中。这件作品完成以后，直接的观众只有被邀请前去的近十人。《作品2号》不过是一次将游戏活动从文化聚集地（城市）转向更远离文化和观众的自然（树林）中的活动。就其意义而言，它与《作品1号》没有根本上的差别。

在此之后，张培力等人还进行了一次带有自虐意味的包扎活动。在这次命名为《包扎国王与王后》的活动中，两位艺术家被人用报纸捆扎起来，并做出一些造型。由于这次活动也是在一种自娱状态下完成的，所以它并没有对社会环境产生什么影响。《包扎》显然具有某种窒息的荒诞意味，与这个时期的其他行为艺术具有相同的心理特征。

1987年以后，“池社”自行解散。

《灯光下的两个人》是耿建翌（1962— ）的毕业创作。这件油画同他的另外一组《西部组画》在毕业展览上展出后，曾引起了浙江美院多数人的关注。根据当时一位教师的描述，耿建翌的作品“给予我们的只是冷冰冰的面孔，僵化了的人物”。很多人对这种不反映人情，不反映动荡激烈时代的风格提出了批评。的确，《灯光下的两个人》与当时许多作品相比，显得过于冷漠了。大面积的黑色和蓝色规整地排列，构成了画面冷而暗的基调。这种黑和蓝的形体并不是现实中的物体和背景的直接写照，而是带有了某种抽象意味乃至超现实意味的构成。两个人物面对观众，面容呆滞，毫无表情，拿报的穿红衣男子的眼镜反光则遮住了他的眼睛，画面的光线呆板毫无生气。阴沉的灯光同幽暗的背景一起，给画面制造了一种滞重的气氛。《灯光下的两个人》所显示出的那种冷漠以及人物所具有的契里珂“玩偶”式的呆滞在耿建翌参加“’85新空间”的几幅作品中得到了进一步发挥。

《理发3号——1985年夏季的又一个光头》这一令人发笑的标题与作品的画面并无逻辑上的联系——1985年夏天的光头不说明任何意义。这不过是一个极为普通的理发刮光头的场景罢了。画面用了大量的蓝色来制造冷漠气氛。理发的人和被刮光头的人都被直截了当地简化成玩偶，动作凝固、呆板。耿建翌显然不愿意让这幅作品过多地与现实拉开距离，所以他选取了一个十分普通常见的标题。耿建翌在这幅作品以及其他作品中并不对讽喻现实有多大热情。因为，这种从作品中透出的冷漠并不仅仅是反映现实，更主要的是反映作者内心深处的感受。换句话说，冷漠是一种内在的现象，而不是对现实的一般模仿。

在《理发》系列中出现的幽默的冷笑在1987年的《第二状态》组画中发展成了一种更加放肆的大笑。不过，这些凝固的疯狂笑容并不能给我们一种喜悦感。冷灰色的调子和没有任何背景的狂笑光头形象使我们体会到一种远远超过放肆的控制。事实上，耿建翌在这件作品中玩弄了一个花招，他把最强烈的人类表情和对这种表情的最大限度的压抑结合在一起，构成了一种充满矛盾

张力的图示。在艺术观念上，艺术家的作品表现出消除意义的最早的尝试。



30-12 耿建翌 《第二状态》 1987年 油画 145×200cm

耿建翌参与“池社”的两项艺术活动，使他尝试到了一种新的艺术方式——一种更强调观众与作品甚至观众与观众之间交流的艺术活动。而1988年的《自来水厂》便是一次这种活动的进一步实践。作者用挡板在大厅里搭成某种迷宫的式样，在原来该挂作品的地方挖上空洞。然后，参与者在这些装了画框或没装画框的空洞前，透过空洞相互对视。耿建翌在解释他的这件作品时这样写道：

在以往的艺术经验中有一点被忽略了，即维系着观众作品、看与被看之间的一层关系。不是作品的意味也不是观众的反应，而是它们之间的存在，类似于磁铁和铁之间的存在。《自来水厂》在这一领域中唯一想强调的是本身，造成相对关系，使人面面相觑。原来该是作品的地方像是经历了一场浩劫，成为空洞；原来该是观众的地方增加了作品感。[21]

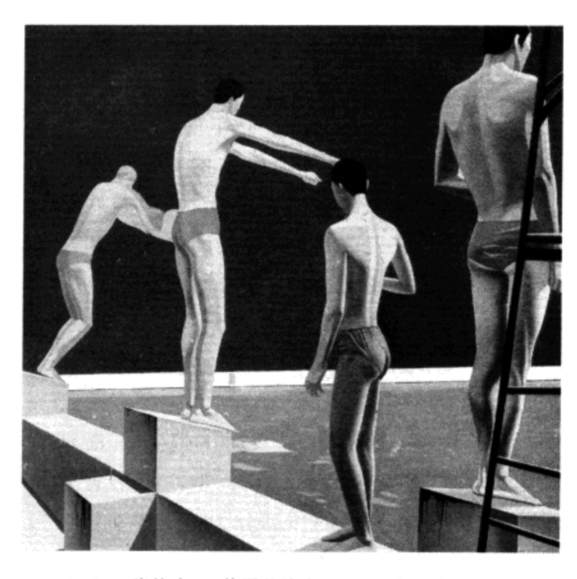
在这篇躲躲闪闪的、造作的文字里，耿建翌试图说明他的艺术作品的中心：强调艺术品（被欣赏体）自身的虚无性，以及观众的参与性。在此之后，耿建翌朝着装置和观念艺术的方向继续发展，没有回头。

张培力

1980年，张培力（1957— ）考入浙江美术学院油画系，1984年毕业。张培力参加“'85新空间”展的作品分为两个系列：一个是人与乐器的系列，另一个则是游泳的人的系列。尽管题材不同，但这两个系列之间没有什么本质的差异。在《休止音符》里，一个身着极普通的夏季服装的男人端坐于画面中央，手里握着一只萨克斯管放在大腿上。从画面左侧投射进来的光线不仅没有

给这尊凝固的塑像带来任何生机或戏剧性，反而增加了呆板和冷峻的感觉。光线非常平均准确地在人物的脸部分出明暗界限。在人物的背后，是一片什么都不是什么都没有的黑色。人物坐的凳子或椅子，也被简化成了胯下的一块蓝色。在这样一种背景之中，人物的现实实在性被降低到了极限：这位萨克斯手似乎坐在虚无之中。实际上，"休止音符"在一段音乐中就意味着无或停止。

与《休止音符》相比，《仲夏的泳者》的画面构成显得要复杂一些。四个身着蓝色游泳裤的男子以不同的姿态站立在被夸张了的蓝色环境中，面对或侧对着一片蓝得让人发怵的游泳池水。在这幅作品里，人物的肌体都以冷静简洁的笔触画出，以便把人物的生命感降到最低限度。



30-13　张培力　《仲夏的泳者》　1983年　布上油画　172×170cm　成都私人藏

这种对冷静和光洁简化的追求，在当时与其说是一种个性化风格的塑造和探索，毋宁说是对当时的文化氛围的一种反叛和不满。事实上，当"新空间"的作品展出之后，人们对张培力、耿建翌等人作品做出"冷漠"的判断和批评，往往都是在社会学或历史的范畴而不是在审美的范畴内进行的。艺术家们所选取的切入生活的角度，以及他们表达内心状态的方式，都曾经被指责为孤僻而不与热火朝天的现实相联系。

张培力以及"新空间"的其他几位艺术家的作品所追求的冷漠效果，尽管并不与当时的文化氛围在表面相吻合，却在一定程度上反映甚至预示了一种内心的新状态的出现。这种冷漠的甚至冷峻的心态在以后的几年内，便为许多将自己的眼光从农村或山野转向自己所生活的城市的艺术家们体验到了。张培力的这些作品所表达出来的冷漠，既是一种艺术家对现实环境的认识，也是艺术家孤寂的内心世界的投影。这种内心世界的孤寂来自于一种放弃意义的虚无主义的现实态度。

生命感的消失或凝固一直是张培力作品所表现的主题，这在他"'85新空间"的几件作品中已经相当明显。从爵士乐演奏者的冷漠和呆滞，到《今晚没有爵士乐》中萨克斯管的金属性的冷峻，再到《X?》系列中那些死去的橡胶手套，我们可以看到一条十分明晰的冷漠到死亡的威胁的发展过程，当然，这个过程再明显不过地展示出艺术家内心深处对人的认识的变化过程。如果说在《爵士乐》系列中，张培力所描绘的对象还包括了人这一生命形式（尽管这种生命形式的生命感被压抑到了极限）的话，那么在《X?》系列中，那种没有生命感的生命形式也被最终取消了。画面上剩下的，只是一些与人曾经发生过关系并且可能再次发生关系的物品。

在《X?》系列和其展览的设想中，我们已经隐隐看到了张培力的一种新方向，即观念



30-14　张培力　《今晚没有爵士乐》　1987 年　布上油画　124×180cm　成都私人藏

化倾向。这种倾向在之后仅仅是一份油印的打印材料《艺术计划第 2 号》(1987 年 12 月 15 日)的方案计划中体现得更为明显。《艺术计划第 2 号》是一份长达 19 页的方案计划,虽然方案的要求十分具体,完全可以用于具体实施,但看来实施是不必要的,艺术家仅仅是提供一个可以阅读的方案。对作品的阅读使读者可以看到如下几个特征:被动性、受限制性、强制性、象征性、集中性,《艺术计划第 2 号》仅仅是一份关于人的处境的说明书:他们的位置是被确定了的,他们的行为是被严格规定了的,他们的言词是被有效控制了的。处在同样一个空间里的人们,他们之间没有任何感情和精神的联系,他们都共同处在一种看不见的力量的支配和控制之下。

关于《1988 年甲肝情况的报告》,《新观察》1989 年第 9 期上是这样报道的:

20 余双被药水腐蚀得支离破碎、面目全非的医用橡胶手套,摊在一起。作者告诉观众,这艺术品叫《1988 年甲肝情况的报告》,一位观众回答:"不过我还是把它看成是一堆脏东西。"

新的材料的使用迅速接近了艺术家的目的:

我最初感兴趣的是石膏粉和纯清漆混合产生的流质或半流质状的效果。我发现这种粥样流质较为接近某种具有生命含义的特质,尤其接近那些带有病毒的机体。当石膏粉与清漆的比例变化后,流质的形态和

质地也发生了变化，具有很大的事实性（类似生命样式的丰富性）。把这种混合物与我前一时期使用的符号——医用乳胶手套结合起来对我来说是十分自然的。

由于材料的特性，我觉得我是在较为直接地把握一种机体。多数人都以为病毒对于机体只是一个偶然，因而通常称它为"不正常的"。在我看来，它所有的病毒都是生命正常现象的一部分，或者说，它仅仅是生命的另一个现象。当我们平静地观察这一现象时，我们能够发现，它的背后同样充满了形而上学的力量。[22]

真的存在着一种"形而上学的力量"吗？事实上，艺术家的所有工作就在于放弃"形而上学"的追问。这在张培力于 1988 年期间完成的《30×30》的录像作品中表现得非常充分。张培力在介绍这件作品时说："在《计划第 2 号》里，一切是通过文字传递的，而且也只能借助文字。而《30×30》的情况却相反，它似乎只能诉诸视觉，并且必须经过电视这一媒介。这里，我以为电视以及观众对它的心理期待是可被利用的环节，我试图借此在更大范围说明我对语言的看法。"《30×30》是在一种丝毫不讲究技巧的要求下完成的一件录像作品。在选定一个房间，确定了摄像机机位之后，作品就开始进行。"我所做的事情很简单，就是不断重复着将一块 30 厘米×30 厘米大，3 毫米厚的镜面玻璃平举（距地面约 25—30 厘米）抛下，让它自然破碎，再粘合，直至 180 分钟录像带全部走完。"没有什么经验和工作比这样的重复更无聊和更令人疲倦了。但是，一旦生命中的普通经验被有意识地强调出来，并借用普遍的期待心理突现于观众的面前，就构成了一种特殊的心理现实。在录制过程中，艺术家放弃了任何技术上的要求，诸如机位一直固定不变，机器打开再不关闭，无剪辑、无片头片尾的特技处理。有趣的是，操纵摄像机的人有事可以随时离开。这一切都旨在使作为实际经验的作品尽可能地接近实际经验，而避免超出实际经验以外的处理所产生的意义。张培力的这件作品是最早的观念影像艺术文献。之后，艺术家没有回到平面绘画上去。

厦门达达

1986 年 9 月 28 日至 10 月 5 日在厦门举办的展览正如它的名称所揭示的那样，是一次对西方达达主义的毫无顾忌的模仿。参展的主要艺术家有黄永砯、蔡立雄、刘一菱、林春、焦耀明等。作品的展出方式各种各样：悬挂、摆设、张贴、平置。作品自身的形态也不拘一格：架上绘画、实物、装置等。虽然参展的艺术家们运用了达达的名字，但显然他们并不愿意放弃自己的艺术家的称谓，因而还是将自己的展览命名为"艺术展"。不过，展览所呈现出来的状态，却的确是一种对"艺术"的彻底反动。

早在 1983 年 5 月，艺术家黄永砯、俞晓刚、林喜骅、许战斗、焦耀明，在厦门市群众艺术馆和厦门市美术家协会的支持下，就以内部观摩的形式，展出了 83 件绘画和雕塑作品，展览前言写道：

作者大胆地披露了自己对以往习惯的"表象"艺术观念及价值的质疑，包括所谓"美"的法则，以及一件在展览会展出的美术作品应该是什么样的固定看法；在实践中对现代艺术进行综合性尝试，以求多种体现现代精神的表现方式。[23]

艺术家们并未说明他们的"现代精神"究竟是什么，而作品却作了有效的说明。关

于展览中的作品，艺术家介绍了，作品大致分为两种倾向："一是探索一种纯粹的绘画平面与雕塑空间的语言——形式与色彩的语言，基于艺术作品是一种独立自主的、和谐的有机体，和自然平行，艺术家对怎样表现这种信念有完全的自主权。这些体现在类似的抽象形式中。体现在形与色、色与域（平面）等诸关系中。"展览中俞晓刚的抽象水墨和油画以及许战斗的抽象油画、焦耀明的金属焊接雕塑等作品属于这一类。对形式语言的关注与探索是解放思想的政治空气下的一种结果。虽然，1983 年中国的现实气氛远不如 1985 年之后，但是星星画展以及相应的历史空气的变化，使抽象艺术的产生有了进一步的可能。在 1983 年，艺术家们针对的是写实主义方法的局限性，他们对形式的强调更多地是出于扩大艺术语言表达范围的目的。艺术家们所说的第二种倾向是"试图超越这种纯粹的绘画或雕塑的语言本身，在艺术与生活之间建立一座桥梁，这主要体现在那些立体与平面、实物与幻象的结合，实物拼帖与构成的作品之中"。这类作品有焦耀明的集合雕塑，黄永砯的实物拼贴浮雕。



30-15　厦门达达活动　1986 年 11 月在厦门新艺术广场焚烧作品的行为

在这些艺术家中黄永砯是非常敏感的。在以后的创作中，黄永砯始终走在前卫的行列，而不囿于风格问题。可以想象，这种具有非常敏感性的语言方式不可避免地要遭到习惯势力的批评。黄永砯记述说："展览过后不久，厦门市工人文化宫有一篇文章登在《工人日报》上，其中写到：有五个工人美术爱好者画一些乱七八糟的东西，还自称是艺术品拿来要展览，等等。1983 年 10 月一篇登载于《内部参考》的关于浙江美术学院

的文章中也提到这个展览，宣称：‘去年分配到该市教书的2个77届毕业生，在厦门举行了画展，大多数都是属于荒诞不经的现代派作品，受到多数观众的批评’。”

中国的新潮艺术家们在1986年早已熟知杜桑和劳申伯。对于厦门达达的参与者们来说，寻找类似于小便池或旧轮胎之类的“生活品”在中国不是一件困难的事——在一个卫生水平并不高，且废旧破烂四处可寻的环境中，找到一些垃圾完全不费吹灰之力。但是，如何将这种明目张胆的对西方达达主义的借用与中国的现实和传统挂上钩，却不是一件唾手可得的事。不过，达达的原则是荒谬，是反逻辑；所以，从某种意义上讲，任何解释，任何对达达的意义的解释，都无疑是合理的。这就是为什么我们在读到“厦门新达达”黄永砯的一段奇妙文字时并不感到荒谬的原因：

> 在某种精神意义上可以这么说：禅宗是达达，达达即是禅宗，而后现代则是禅宗的现代复兴，它们都以最坦率和最深刻著称，而且基本上不是美学意义的，而是关于真实的不可能真实，以及极端的怀疑和不信任。[24]

从“厦门新达达”的展出作品中，我们可以看到，并不是所有的参加者都在遵循达达的精神。展览中最突出的是将实物与抽象性绘画组合成的作品。蔡立雄和刘一菱合作的《可乐罐和四个华丽乐章的演奏》是这一类作品的代表。以抽象性的四幅冷色调油画作为背景，为一大堆悬挂在空间中的可口可乐罐子提供了对比。这些作品的构成方式似乎暗喻性地揭示了这次“新达达现代艺术展”的整个风格：在一种并不完全虚无的心境下充满理智地去设计达达作品。焦耀明的《或者是水或者是鱼》也是如此，在艺术家以实物拼凑成的作品中，干枯的水龙头和鱼篓都还是希望能够通过象征来表现一种与水相联系的滑稽。

如果说在这次展览中展出的作品还不具备一种比较彻底的虚无和达达式的破坏的话，那么在展览以后于1986年11月进行的焚烧作品的行为，则强烈地表现出了这种破坏精神。在一堆燃烧着的大火中，曾经被参展艺术家称为艺术品的东西统统化为一炬。大火在一个用白粉画的圆圈内点燃，圆圈外是一个大的纸写立幅：“达达展在此结束”。通过焚燃自己展品的行动，艺术家们在法律允许的范围内，最大限度地对他们自己和他们所面临的传统进行了一次攻击。这是一次彻底否定艺术、蔑视传统的信号，其本质可以说是真正的虚无主义。

但是，这种虚无主义在大火熄灭之后并没有维持多久。在焚烧展品活动后不久，即当年12月，黄永砯等艺术家又在福州举办了一个发生在福建省美术展览馆内的“事件”展览。在这次展览中，艺术家们直接将展览馆周围的建筑材料和废弃物品搬进展厅，并将一些预先拍摄好的照片和诸如“我用五年就学会从事艺术，我要用十年才能学会放弃艺术”的文字一同展出。这次展览应该说是“厦门新达达”展的继续，也是对那次展览的一种否定。艺术和人们通常所承认的艺术标准，在这些垃圾和物件面前受到了嘲弄。杜桑式的挑衅在那些尚无准备的中国观众面前又再现了。观众和官方对此的反应是可以想象的：展览在开展两个小时后即被关闭。

在为焚烧“厦门达达”的作品而写的一个声明中，黄永砯曾经这样写过：“对待自己作品的态度标志艺术家自己解放自己的态度。”的确，从1986年10月举办的“厦门新达达”展到同年12月为止的“事件展览”，

是中国艺术界到那时为止所见过的最为偏激的行为。在偏激的极限处，艺术家所说的"解放自己"的态度通过焚烧自己的作品表达出来：彻底的解放意味着彻底的自我否定。通过焚烧艺术品和将垃圾搬进展览馆，艺术家实质上并不仅仅是在向传统挑战，而更重要的是在对自己挑战，是在尝试着否定自我。对表达自由的压抑式的追求已经到了一种无法遏止的疯狂状态，以至于自由本身失去了它本来的目的性，而成了毁灭追求自由的主体的一种手段和途径。与其说"厦门达达"的目标是通过反艺术来寻求一种新的艺术疆界的拓展，毋宁说这个展览的根本性意义在于通过反文化来否定作为文化存在物的人的存在方式。实际上，"厦门达达"走入了一个后现代主义早就面临的悖论困境：试图说明自己作品的反意义的行为，本来就是一种意义行为；试图以偏激的反文化来解构文化的努力，本身就是一种文化努力。彻底的反文化和反艺术，彻底的虚无主义只有一条道路可以达到，那就是自杀。在"厦门达达"焚烧自己作品以表示对艺术的最大蔑视之后，它的参与者们在 1986 年以后又开始以不同的方式从事"艺术"活动了。

黄永砯

"厦门达达"的活动在很大程度上与黄永砯(1956—　)有关。显示出黄永砯的个人偏好和初期达达精神的作品是他在 1983 年厦门"五人现代画展"中展出的作品。黄永砯对《垛草》的戏谑正如他后来所宣扬的那种对国外艺术经验的大胆借用一样，是一次毫无顾忌的对杜桑的模仿。黄永砯后来在一篇否定"现代艺术史"的文章中，例外地对杜桑进行了恭维：

> 当我怀疑整个艺术史时我仍要提出其中例外：杜桑和凯奇(John Gage)。具有讽刺意味的是这些例外在现代艺术史中占有非常重要的地位。杜桑及时地放弃绘画以及所有创作活动，不是死后(1968 年)，而是在活着的时候(1923 年)，这对于人们信奉的"为艺术终生奋斗"，"艺术永无止境"或"永不满足"的教条是一大解放。
>
> ……[25]

1985 年 3 月，黄永砯开始尝试一种"按程序进行(自我规定)而又与我无关的(非表达)绘画"。这种绘画方式受启发于轮盘赌博的装置，也受启发于——如黄永砯自己所说——约翰·凯奇对待音乐的态度。根据这一程序制作出来的作品《非表达的绘画》，显然是一幅带有某种规律性的画面构成。因为在转盘的转动中必然包含有概率性。但是，黄永砯把这种概率无意义化了，因为他宣称"指针所指的所有可能停下的数字都是我的期望"。的确，《非表达的绘画》的制作过程作为一种游戏过程是《非表达的绘画》的中心所在。这种意义在于艺术家的这样一种企图，即把艺术与艺术家的主观精神和情感彻底剥离，在于艺术家对艺术本体的彻底抛弃，在于一种对技巧、语言等等艺术范畴彻底的否定态度。这种被称之为"绘画"的东西实际已经远离绘画，而成了一种"非绘画"。这种偏激的抛弃态度对人们所崇尚的一系列艺术典范和传统价值形成了挑战。

在 1986 年焚烧了参加"厦门达达"展的作品后，黄永砯面临的困境是非常明显的：他要在彻底放弃"艺术"和继续进行艺术工作之间作出选择。而事实上，艺术家既不愿意放弃自己仍然是艺术家并仍在从事艺术活动这个事实，也不愿意将焚烧作品所达到

的那种激烈的虚无主义态度彻底推翻。他的装置作品《“中国绘画史”与“现代绘画简史”》就是在这种悖论中产生的一件达达意味的作品。这个装置将两部中国的艺术家和观众们所熟悉的艺术书籍《中国绘画史》和《现代绘画简史》放在电动洗衣机里搅拌了两分钟，再将搅拌后的书面（已经变成半糊状）堆放在一张破玻璃上。玻璃板放在一只显然是别人托寄东西给艺术家本人时所用的木板箱上。黄永砯在这个装置作品中所要表达的意义几乎是直白性的。《中国绘画史》是中国绘画传统和经典作品的阐释物，而《现代绘画简史》则是西方现代主义绘画传统的阐释物。将这两个传统的代表物或象征物如此这般地“糟蹋一番”，其目的不过是要表达一种对经典或正统或传统的蔑视与嘲弄。这件作品被艺术家搬进了被确定为中国艺术最高殿堂的中国美术馆，因而对它周围的环境和前来看艺术展览的中国观众以及那些参加这个展览另外的艺术家构成了某种嘲弄。这种嘲弄的挑战意味和批判意味，可以说是整个'85时期新潮艺术对传统艺术的反叛的一个极端，一个反叛情绪的绝妙总结。

直至1990年离开大陆去欧洲之前，黄永砯基本上接受的是中国情境逻辑的支配，每个卓越的艺术家具有越出现实问题樊篱的能力，他可以在历史和异域思想中寻求解放，不过，艺术家在1990年回答他人针对艺术家在过去十年的颠覆立场的提问时这样回答：

> 这个问题首先必须对中国十年来的社会和思想有个深入的了解。十年来的中国，是一个正在解冻和逐渐开放的社会，这不是说整个社会制度发生了什么根本性的变化，而是说社会表面上沉闷和压抑的感觉正在舒缓，它实际上可能充满空隙和轻松，你可以自由地思考和反思考，你也可以通过各种途径去获得外部世界的信息，就是在这个实际背景中出现所谓“前卫艺术”，我只不过是和当时很多中国年轻人一样做了一些相似的事。如果说有什么特别思考之处，也许就是我经常以为的那样：你可以对封闭的艺术现状予以抵抗，也可以不抵抗；你可以搞艺术，也可以不搞艺术。把两种相反的做法都看成是一种暂时的或等同的东西，我就是用这种方式去理解所谓的“艺术性质”问题。[26]

黄永砯注意到了社会制度没有发生“什么根本性的变化”，而他对自己的特殊思考又是那样地迷恋，这样，离开中国到西方国家就成为实现存在于内心的艺术理想——艺术家之后所有的工作都证明了他心存自己的艺术理想——的特别安排。在身处西方文化情境之中时，艺术家非常智慧地“以东打西”或者“以西打东”，这样的艺术与智慧的游戏非常适合没有政治专制的文化环境。

中国文字在中国艺术文化中一直扮演着一个举足轻重的角色。中国文字自身的结构特点，它的声形兼备的构造方式，使它成了任何一种拼音文字都无法比拟的书写符号。从某种意义上讲，中国文化离开了一个个汉字是不可想象的。在这个对汉字简化都抱有相当戒心的国度里，汉字本身所包含的意义已经远远超出了语言符号的范畴。

因此在1985—1986年间狂热的反传统潮流中，有艺术家对作为中国文化象征物的汉字进行反思甚至批判完全是不难想象的。我们看到，一些艺术家从文化反思的角度，对汉字进行了戏谑性的破坏。谷文达、吴山专等艺术家把汉字的结构打乱和进行重新

组合,向千百年固定而神圣的传统提出了挑战。当然,应该指出,这种挑战与其说是针对汉字本身,毋宁说是针对汉字所支撑的那样一种文化大厦。艺术家对汉字的批判,实际上是对传统格局的批判。就这个意义而言,这些艺术家所做的工作是有针对性的。在1986年以后,我们看到,在许多艺术家的作品中都或多或少地将汉字和汉字的变形作为母题。甚至,像徐冰的《析世鉴》这样的作品,也在一定程度上与这种汉字批判倾向相吻合。

谷文达

像无数在那一时期的中国艺术家一样,谷文达(1955—)对新近涌进国门的西方现代艺术和西方哲学表现出了极大的兴趣。这位从事中国画创作的研究生和后来浙江美术学院中国画系的教师曾经一度放弃了自己的事业,用西方油画的语言方式来表现他与西方文化的接触中所感悟到的一些东西。在中国的艺术界还没有出现李小山式的对中国画的前途担忧之前,谷文达就已经开始默默地探索中国画这一传统艺术样式的新的可能性了。在他创作于1983年的几幅作品中,我们可以清楚地看到这位艺术家进行创新的企图。作品无一例外地将中国古代文化的某种精神以及典型的象征物同一些西方油画的语言方式甚至超现实主义的手法结合在一起。笔墨的渲染和怪诞形体的组合形成了一种混沌荒诞的意境。尺寸巨大的《太极图》是这种努力的代表。长7米、高1.4米的大幅画面上,各种超现实的造型给人带来一种达利式的迷幻感。《战争的恐怖》虽然没有在形象和画面构成上唤起我们对达利的《国内战争的恐怖》的联想,但它荒诞的笔墨意象所激起的一种恐怖感和不安全感却与那位西班牙画家对自己国家内战的恐怖性描绘有很多相似之处。其中《文明史》以一种达利式的荒诞想象将西方十字架和中国的文字以及另外一些文化象征物组合在画面中,以几乎是直白的方式来说教艺术家对"文明史"的理解。这种理解大概与艺术家在这个时期大量阅读的书籍有关。谷文达曾经说:

> 进美院后,我基本上没有画什么画,就是看了些东、西方的哲学、美学、宗教方面的书,基本上是在看书,……我是几本书一起看,乱看。对我影响最大的还是尼采的哲学。……叔本华、弗洛伊德的书我也喜欢看。[27]

把这种从书籍阅读中获得的启示与灵感用象征的方式描绘出来,这在'85时期的新潮艺术家中是非常普遍的。当然,在这幅对文明发展史的形象演绎中,达利等西方艺术家的语言方式的影响也十分明显,并不亚于那种宇宙观及哲学观层次上的尼采或中国阴阳学的影响。

谷文达从中国传统的角度出发对包括现代派和中国艺术文化传统的挑战使他成了中国艺术界谈论的话题。而这种谈论,是从1986年6月在陕西省杨陵的"中国画传统问题讨论会"期间举行的谷文达个人艺术展开始的。

谷文达的这次个展分为两个部分。第一部分是他的中国写意画和书法,被称为"公展"。这些书法与写意画大概是艺术家为自己的另一部分作品能够展出而作的某种让步——这是一些为国内中国画界认可的运用传统方式创作的作品。但是,引人注目的却不是这些作品,而是另一部分被称为"内部观摩展"中展出的作品。关于这部分展品,《中国美术报》1986年第33期第2版

曾发表了一篇短文，文章作者作了如下的描述：

进入展厅，看到的是水墨乱晕，文字颠倒，行草书法与排笔黑体字的正反错位，远离现实的"精神"、"时空"，歪曲地模拟"宗教"，让人沉醉在朦胧的氛围(原文如此——引者注)之中，有人比喻为"一个神经病患者的葬礼"！至少它与人们观看展览的经验有着距离吧！[28]

谷文达的这个展览被安排在一个矩形的大厅内，各种在宣纸上创作的水墨画、书法文字、符号、篆刻条幅和横幅是主要的展品。除此之外，以艺术家的照片作内衬的一个人一般高的纸和木框做的"金字塔"被置于展厅中央，"金字塔"上也被涂抹上一些符号。文字和水墨以及刺眼的符号使人眼花缭乱。尤其是那些被打上了朱红的圆圈和大叉的作品，更有使人触目惊心的效果。

这一时期，谷文达有相当多的作品问世。包括《沉默的门神》、《疯狂的门神》、《正反的字》、《图腾与禁忌的时代》、《难道要我们批阅三男三女书写的静字么?》、《错位的字》在内的一大批作品，给中国艺术界制造了一次不大不小的震动。

《沉默的门神》以水墨画的方式在黑色背景上描绘了三个如怪兽一般的荒诞形象。画面右边的那些灰色、红色的及黑色的箭头，在这种超现实的画面构成上加入了一定的人的迹象。毕竟，这些箭头是人的一种表意符号。

《难道要我们批阅三男三女所写的静字么?》是谷文达这个时期最引人注目的作品的代表。这幅作品以正反方式写了6个不同风格的"静"字。在画面的四周，画家晕染上一些似是而非的蓝色，使字迹变得模糊，并使画面呈现出中间亮四周暗的效果。作品的戏谑性标题与这6个静字上用朱红对称勾画出的圆圈和大叉有某种联系，但"三男三女"却并不暗示作品本身的什么内在意义。这件作品与《正反的字》一样，对中国文字的固定形式进行了一番挑衅。《正反的字》将反写的正字和正写的反字对称地组合在巨大的画幅上，构成一种字迹和语义上的错位与混乱。这种形式上的游戏使观众有被从文字所构成的文化意义系统中强行剥离的感觉。而这一点，正是谷文达所期待的。



30-16　谷文达　《图腾与禁忌的时代》
1985年　纸上水墨

作于1985年的《图腾与禁忌的时代》中通俗明了的图示和红色的叉与圆圈以及那些躲在墨晕阴影中的中文字，都过于直白地

在向人们陈述某种东西。"图腾与禁忌的时代"这一名称当然会使人联想到在中国产生巨大影响的弗洛伊德博士的那本著名的著作。而作品中的那些人们司空见惯的符号和"图示"地引起人们关于性、关于文化、关于现实的联想。

谷文达的艺术创作从那次引起议论的陕西观摩个展开始,就已经预示了某种超越架上绘画的倾向。这种倾向在他的文字和红色标记的达达作品之后,似乎就已经变成了一种逻辑的结果。1986 年以后,谷文达的作品便开始向装置艺术过渡。在代表作《静则生灵》中,我们可以看到一些谷文达原有的艺术风格被保留了下来:墨写的大字及大字上的红圈和红叉,以晕染笔法绘制的背景甚至带有一点中国画山水的味道。但是,这些已经不是作品的主体。作品的中心部分,是一层层叠加起来的红色纤维织物,上面有方形的印章似的体积。在这一大堆红色织物与写有"静则生灵"的两个立幅之间,是一些联结的绳索。整个作品庞大厚重,给人一种强烈的刺激和压迫感。在这里,书写中国字和在字迹上打叉画圈已经成了一种专利记号性的东西。

《观众作为棋子的悬挂棋盘的游戏》已经完全是一种环境性的表演艺术。观众穿着红袍,作为展品组成部分在各种装置中活动,四周壁上的大字包含有更加强烈的现实性和刺激性。在这件作品里,红色得到了大量的运用,使人感到恐慌不安,尤其是相对于在文化习惯上视红色为危险象征的美国观众而言。

从某种意义上说,'85 时期的中国现代艺术家所面临的最严峻最重要的问题不是怎样才能找到艺术的本质,而是能不能有足够的寻找艺术的精神活动空间,艺术是否能够在它自己的层次上真正为艺术家和观众所有而不成为其他什么的附庸。所以,谷文达以及一大批类似于他的艺术家们在'85—'86 思潮当中所起的作用更多的是破而不是立,是冲破一些既定的界限与范畴,让艺术的领域出现种种新的可能性。谷文达作品的冲击力,在很大程度上正是来自于它们对于传统语言方式和经验方式的偏激态度和批判。需要提示的是,按照时间与艺术反叛的猛烈程度上看,1983 年台湾画家刘国松在北京、南京、广州、武汉举办的抽象水墨画展,也许成为谷文达的直接刺激。此外,一旦个人的冲动受到鼓舞和客观条件的许可,艺术家迅速脱离单纯的画面就成为很自然的事。与黄永砯一样,谷文达在到了美国(1987)之后获得了更为自由表现的空间,艺术家身处的社会情境也发生了根本的变化——尽管 90 年代的全球化浪潮简化了地区和国家的部分差异。

吴山专

1986 年,吴山专(1960—)与他的 6 个浙江美术学院的同学骆献跃、张海舟、宋澄华、倪海峰、黄坚、吴海舟一起,举办了一次名为"红色 75%黑色 20%白色 5%展"的艺术活动。展出的作品约 70 幅,是 7 位艺术家以红色、黑色和白色画出的汉字字幅。

这些字幅创作完后,他们便以红色占 75%,黑色占 20%,白色占 5%的比例,将这些字幅组成一个空间,将展厅遮盖起来。在这些字幅中诸如"白菜三分一斤"、"垃圾"这一类司空见惯的日常语汇,与"涅槃"一类的高级神圣用语集合在一起,构成一种对比。

对于这件作品,吴山专曾作过这样的解释:

在本质意义上,中国文字是一种表意文

字，然而，从视觉意义上看，它是一种绝对严格的构成体文字。它在一个方块中，以一、丨、丿、丶为基本构成元素魔方般地构成了《康熙字典》中的49,000个字。单就这一点，就可以说中国人创造了49,000个美的形式。[29]

那些想从吴山专这种解释性文字中获得“看懂”他作品的契机的人们注定要误人歧途。因为在“红色75%黑色20%白色5%展”中，他们并不能如此这般地静下心来，认真研究和仔细品味中文字的构造。吴山专在对他们的作品进行了一大番美学意义上的阐释之后，也不得不承认他们的作品相对于观众的意义并不是审美性的：

……我认为我们的作品对观众所产生的幽默性，关键在于，当我们把中文作为纯粹美的形式在画布上完成后，观众却认出了它是一个表达了观念的语言，也就是说，这种幽默在于作为纯粹美的形式的“中文字”同时又是一个表达了意义的语言，而非中文字表意的观念。[30]

在同一篇文章中，吴山专还承认，红色的大量使用是“为了我们的记忆”。因为“艺术是人的一种生存方式”，所以，艺术家无法逃脱他作为人的生存和记忆，而进入“纯粹美”的中文造型形式中去。那么这种记忆是什么呢？吴山专直言不讳地说，是“文化大革命”，因为“文化大革命”是“人类历史上使用红色最多的一次运动，是一场红色的战斗”。

正如我们在“群体现象”一节中所提示的那样，一种反叛心理引发的渎神思潮在尼采哲学的引进的激励下，在’85—’86美术思潮中得以空前展现。“红色75%”中所呈现出来的幽默，就正是这种渎神主义的产物，而远非吴山专自己所说的那样，是来自于中文字的纯粹形式与表意性之间的龃龉。

1987年，吴山专创作了《红色幽默》系列。其中最为突出的是《长篇小说赤字第二章若干自然段》。在这件以各种字幅纸片构成的大型装置中，见于中国日常生活里的各种常用语言被不规则地涂鸦于红色、白色和黑色的纸上，构成令人眼花缭乱的空间。在这个乱糟糟的、毫无秩序的空间里，红色是占压倒多数的颜色，给人一种铺天盖地的感觉。这种铺天盖地的红色与乱糟糟的文字联在一起，使人联想到“文化大革命”时期的红海洋和铺天盖地的大字报大标语。正是在让人们重温历史这点上，吴山专的《红色幽默》系列起到了一种不可取代的作用，尽管艺术家本人否认他的作品的社会意义：

我试图对艺术家的学术化表现出幽默的敏感，因为我坚信艺术品是不受约束的存在，……学术化的艺术家对自己作品的学术化的解释，通常是在历史的、哲学的、伦理学等方面。致使我强烈感到，这种使艺术品自身涵义枯竭、空虚的学术，把艺术品自身的涵义赤字化了。[31]

《长篇小说赤字》的“历史的”意义还在于它所唤起的关于红海洋大字报的记忆并没有真正地被历史所埋葬。那些写于各种纸面上的不同文字，没有一句话在语义上与“文化大革命”相联系。相反，诸如“欲购从速”、“彩电12寸”、“看录像在此”、“供应新到”之类的字眼，却是1986年的中国人在各种街头广告栏中司空见惯的内容。关于荒唐的过去的记忆与当今的现实就这样纠合在一起了，而过去以一种潜在的但却不肯退却的方式呈现于今天。如果说在1986年，中国人对商品经济、对金钱、对“观念更新”等等现象也爆发出不可抑制的狂热，也形成了不可抑制的追逐、崇拜之潮的话，那么在

吴山专的作品中这种过去与今天荒谬的重合便有了现实基础。但不管怎样,《红色幽默》系列所达到的这种效果,却因此而获得了艺术家扬言的他所企图摒弃的“历史”或“哲学的”意义。

的确,吴山专习惯于对自己的艺术政治性给予回避。他敏感于超越反映论和批判性的逻辑;艺术家清楚涉及肉体现实的若干问题。可是,在一个看似开放的时间与空间里,他尽可能地假设那些问题与自己无关。早在1987年,他用机巧的文字竭力区分政治现实与艺术现实的界限:

> 艺术品是物,不是社会意识形态,所以社会意识形态不能作为评价艺术品的最终标准。“文革”艺术在这一前提下,它已摆脱了那个时代的局限,走出了那个时代的悲剧。事实上,今日我们可以听到它的呼吸,它活着,作为一种视觉形式经验的存在物。[32]

这样,当对历史和过去有象征意义的《红色幽默》的表演达到极致的时候,他发现商业社会也许能够成为躲避政治工具主义思维习惯的领域。所以,他很容易在《大生意》这样的作品中表现出他的怪异。在1989年的“中国现代艺术展”上,吴山专展出了他的《大钞票》及《白菜》,这些都是一些达达式的综合材料组合。在这些组合中,幽默依然存在,但“艺术品”的实质却已经荡然无存。而在他的卖对虾的《大生意》中,吴山专的戏谑性挑战意识则被发挥到了极致。在这些作品里,幽默失去了指向性,从而导致一种不可避免的自嘲。自嘲的对象当然是艺术家自己,也是他曾经为之摇唇鼓舌的“艺术”作品。

显然,用一种简单的批判立场是难以应对吴山专的艺术的。不过,吴山专肯定不愿意在政治的主题上过多的逗留。事实上,生气勃勃的商品经济给予了艺术家新的刺激。艺术家暂时放弃了“红色”,但他把“幽默”附着在了另外一种意识形态上,这就是商品的意识形态。

在展览馆里,吴山专干脆将广告——词——放进他的作品(或者就是作品本身的组成部分)里:

> 亲爱的顾客们:
>
> 在举国上下庆迎“蛇”年的时刻,我为了丰富首都人民的精神生活和物质生活,从我的家乡舟山带来了特级出口对虾(转内销)。
>
> 展销地点:中国美术馆
>
> 价格:每斤9.5元,欲购从速。

吴山专将他幽默的针对性指向了美术馆(“在美术馆卖对虾,即对审判美术品的法院美术馆的反抗”)。这里,艺术家的潜意识保留了对美术体制的愤怒,尽管他从来没有认为艺术家有必要真正介入政治与意识形态斗争。[33]当然,在很大程度上,吴山专在玩弄一种自己设置的意识形态游戏,如果这个游戏有意或无意涉及了政治和现实问题,那么,艺术家的作品、观念以及行为自然不会逃脱掉具体的指向性。当美术馆因为种种事件(“枪击事件”和“炸弹信件”,也包括艺术家本人在展览馆里的销售行为)关闭展览或者实施阻止行为时,吴山专用“今日盘货,暂停营业”来体面地掩饰他对现实问题——一个被有意忽视的政治现实的再次凸显——多少有些恐惧的心理。就事实上的结局而言,艺术家的行为挑起了问题的真实性:商品经济仅仅是在政治现实发生根本改变之前的一种闹哄哄的假象。

实际上,吴山专的意识形态游戏开始于'85时期,在他张贴的大字报和自己设计的奖状里,我们都能够看到“下午仃(停——引者)水”的字样。在以后出版的《吴山专国际

红色幽默》(亚洲艺术文献库 2005 年版)里，艺术家为自己 1986 年的“大字报”的作品命名为《今天下午停水》(又名：大字报 红色幽默系列 赤字——长篇小说《今天下午停水》第二章若干自然段)。吴山专在出国之前的确断断续续写出了 20 多页的“小说”，以后他不断添加，成为厚厚的著作手稿。可是，什么是艺术家真正要表达的含义呢？



30-17　吴山专　艺术家工作室　《今天下午又停水》　1986 年　装置、墨彩及广告彩、宣纸　350×400×600cm　舟山市群众艺术馆藏

不准堆放垃圾第三(季)度粮票可领土完整(以下残缺)16 号楼倒混信箱买便宜石灰在观音桥对面根治痛苦病电话 22104(位数正在上升)胎价修补娃(袜)底僧鞋万岁公告院长小便者打气 2 分绿化环境人人有责自白线内禁设摊位保护妇女儿童河底下有沟泥堵塞油漆招工精修国(产)手表垃圾箱刻字刻章立等可取弹花加工骆驼毛皮 16 号楼公共财产自觉地大坏蛋王小芳罚欠人民币 5 元转弯处危险……[34]

无论如何，在 1989 年之后的相当长一段时间里，社会本身的状况缺乏逻辑性。现实以混乱的方式影响着人们，艺术家不过是为这个现实给予观念上的添“乱”而已。然而，与生活中的捣乱者不同的是，艺术家作品所产生的幽默使所添的“乱”成为可供研究的艺术——这是杜桑在中国的胜利。1990 年，吴山专离开大陆去了欧洲，可是，制造个人化的意识形态的习惯促使艺术家不间断地投入对“今天下午停水”的“无目的性”写作，这似乎与他关于“停”的概念形成幽默的对比，历史地看，吴山专是’85 时期最早意识到本质主义危机的艺术家之一。

注释

1 载《美术》1986 年第 8 期。

2 温凯尔曼的艺术哲学对于当时的许多美院学生来说并不显得过分古典，毕竟那是解放思想的时期，任何一本西方的哲学和艺术著作对于中国的青年人来讲都并不过时。

3 载《美术思潮》1987 年第 1 期。

4 同上。

5 载《美术》1988 年第 3 期。

6 有意思的是，出现在《毛泽东》里毛泽东肖像的上下两角的 A 和 O 在展览时发生了小小的变化，作品审查人员因不清楚其中 O 的含义，“认为它给人的语义太含糊，太无法界定，很可能会引起某种不愉快的猜测和过于险恶的联想，因此建议作者改为‘C’”，因而两幅红格中对 O 的保留就显得具有原始的意义了。

7 从古典艺术原型到现实人物形象的选择有着内在的必然性，因为从一开始，艺术家就不打算尊重原型，修正原型不过是为了体现自己的存在价值。现在，古典原型已多少显得重复了，同时与自己距离并不遥远的历史原型又是那样清晰。毛泽东对中国人的影响又是那样直接和令人难以忘怀，即便艺术家是在无意识的状态下选择了这个原型，也是有着深厚的意识文化积淀基础的。

作为原型的毛泽东形象自然经过了艺术家的“修正”，但显然，艺术家是基本尊重照片的。我们也很难想象，如果像《后古典——大悲爱的复归》那样的对《浪子回头》进行修正，能否使《毛泽东》这件作品引起普遍的反响。

8 载《江苏画刊》1989 年第 8 期。

9 载《美术》1986 年第 11 期。

10 毛旭辉：《新具像——生命具像图式的呈现与超越》，载《美术思潮》1987 年第 1 期。

11 载《美术思潮》1987 年第 1 期。

12 载《中国美术报》1985 年第 23 期。

13 同上。

14 载《箴言》的注脚解释说“红色·旅”意即“生命之旅”，即是艺术家们“对历史、文化、生命的进程的体验”。

15 载《北京青年报》1989 年 2 月 10 日。

16 载《美术》1986 年第 2 期。

17 同上。

18 我们从反省中看到，“‘85 新空间”的指向性和针对性，是源于对某种现象的不满。这虽然在一定阶段有其合理性，但仅仅凭借一种不满，最终并不利于我们进行具有建树意义的艺术活动。而这样一种创造性的活动，只有建立于对本质的认识之上，才有可能实现。同时，随着时间的推移，我们也对“新空间”呈现的审美态度和造型样式日益反感，而其中过多的诠释哲学表现人性也开始使我们感到难受。（载《美术思潮》1987 年第 1 期）

19 载《美术思潮》1987 年第 1 期。

20 批评家朱青生，曾在一篇题为《把艺术还给人民》的文章中这样写道：

培力你好：寄来的材料收到了，“作品 1 号——杨氏太极系列”以照片上体现出来的兴味，已经使我为之激动，何况你们创作者。由此又生出一种谢意，因为这样的作品除了参与创作的人，观看的人也是参与者。观众在环境中与作品对话；用自己的评价和理论干预作品本身的创作意图；体验一种被激发而跃跃欲试的创造欲。我收到照片，也就被邀请参加了这个“艺术活

动”，所以表示感谢。（载《美术》1986 年第 11 期）

21 载《中国美术报》1988 年第 22 期。

22 载《中国美术报》1989 年第 11 期。

23 载《美术思潮》1985 年第 6 期。

24 载《中国美术报》1986 年第 46 期。

25 载《美术思潮》1987 年第 6 期。

26 吴美纯编：《黄永砯》，福州：福建美术出版社 2003 年版。

27 载《美术》1986 年第 7 期。

28 载《中国美术报》1986 年第 33 期。

29 载《美术》1986 年第 8 期。

30 载《美术思潮》1987 年第 1 期。

31 载《中国美术报》1987 年第 40 期。

32 私人文件。

33 按照艺术家自己的说法，《大生意》具有两点针对性。一是以美术馆为象征的艺术评判：

> 在美术馆卖对虾，即对审判美术品的法院——美术馆的反抗。因为美术馆的这种权力，将导致美术品这一无“罪”的羔羊受到法律般程序的审判；导致艺术家作为现场的见证人出庭作证；导致空间浪费。（载《中国美术报》1989 年第 11 期）

实际上，在这位艺术家看来，美术馆是个象征，它是一种僵化观念的对象化，是一种顽固的宗教。教堂如果丧失了审判的真正有效的权威，就势必“导致空间浪费”。美术馆与其展览作品，不如摆摊售货——这就是艺术家的结论。

《大生意》的第二个针对性是艺术理论：

> 在美术馆卖对虾，即对美术理论家的反抗。因为理论家评论美术品的权力，将导致美术品这一什么都不是的东西成为什么都是的悲剧；导致艺术家作为“货”的生产者到处推销；导致稿酬浪费。（载《中国美术报》1989 年第 11 期）

同时，这不妨可以看成是艺术家针对一些新潮批评家和理论家所发出的挑战。既然在商品社会中“谁都可以在一笔生意中成名，谁都可以在一笔生意中成为万元户”（吴山专），文化领域里也不排除类似的情况。

34 吴山专作品《今天下午停水：无知的力量》的开篇。

31

“大灵魂”的滥觞

“纯化语言”问题

1987年年底在上海的首届中国油画展使人们看到了一种新的绘画倾向——古典风。靳尚谊(北京)的《果实》、李慧昂(贵州)的《苗女》、徐唯辛(浙江)的《镶房》、董启瑜(上海)的《东方少女》等作品是这种古典风的具体表现。

也是在首届中国油画展上,我们看到了曾经以超现实主义倾向的作品《在新时代——亚当与夏娃的启示》而知名的艺术家孟禄丁的抽象作品《生灵》。我们注意到,这种抽象风也是一种普遍的倾向。在1988年,我们看到了上海的周长江的《互补》系列、顾黎明的《外衣》、《白色痕迹》,不久我们又看到了曾以黄土人物形象知名的尚扬的抽象作品。虽然古典风和抽象风恰好是两个截然不同的风格样式,甚至艺术家之间的艺术思想和感觉倾向也非常不同,但实际上,两种画风都被看成是对被1985年和1986年的新潮艺术家搅乱了的艺术圣殿进行一次文化清理的努力。思想文化界的泛文化问题的讨论给这种艺术上的文化清理提供了理论的依据和文化气氛上的可能性。一些曾经对新潮艺术并不十分满意的艺术家(可以理解的是,这些艺术家一般是美术学院的教师或学生)因文化气氛的变化,开始陈述他们自己的艺术思想和主张。

1987年10月,发表在《美术》上的中央美术学院油画系硕士研究生孙为民的毕业论文《新古典主义及其启示》带着一种更多的同情和理解引录和解释了安格尔关于传统艺术的思想,文章得出的结论是:“谁也无法摆脱传统,哪怕是发誓要与传统决裂的人。”作者在“绘画作为一种文化,受到社会政治、经济诸因素的制约,同时还受着文化传统的制约”的思想支配下,强调了对古代艺术研究、对自然的研究的重要性,并对安格尔通过古代画家学习“观察自然的方法”颇为称道。对古代艺术家的推崇当然有着一个现实的目的,作者在这篇文章里最终只

想说明一个问题：“我们的油画不改变那种画面效果的寡淡、单薄、无神、粗糙，而力求获得丰富、深厚、形神兼备、精致，那便难得长足的进步。”孙为民是靳尚谊、詹建俊这批艺术家的学生，对油画语言的研究是自己的课题。在毕业论文里写出自己的一般感想和认识是很自然的。

但是，就在同年《美术》第12期上，我们又读到了广州美术学院油画系研究生何建成的文章《绘画的语言与观念》。这篇也是以经验为基础的理论文章想要表述的是观念如何有效地转化为具体的绘画形象：“我以为，要看一个画家是否能够把他的观念表达出来，成败在于他能否善于运用绘画语言的表达方式。”作者的这番看法实际上是有针对性的：“今天画坛似乎有一种不妙的现象，有些艺术家从脱离绘画语言的所谓‘纯观念’出发，把对绘画本身的研究变成为文字上的演绎，从而引发很多‘深奥’的思想……在他们看来，所谓‘观念更新’就等于‘观念战争’，在这场‘战争’中谁的观念最新谁就赢。至于绘画作品，已离开了绘画本身，有些相信已经成为千年不解甚至连作者本人也不能破译的‘艺术密码’。我认为这种情形并不表现为是对绘画语言的创造，而是对绘画艺术的误解。”之后，作者分析了绘画的基本因素和形式规律。看来他更加关注的是点、线、面这样一些构图最基本的单位的可能性。

这两篇出自美术学院研究生的文章所包含的作者的态度是纯正的，但是他们的陈述中还是显露出了一种焦虑，这种焦虑可以这样来表述：他们担心绘画会消失在观念的肤浅形式的表达中，以致绘画艺术将不复存在。因为既然画面效果寡淡、单薄、无神、粗糙，既然绘画作品已离开了绘画本身，艺术问题就不知道该从何谈起。

针对此时美术界有关古典风和现代主义的争论，1988年2月13日，《美术》杂志召集了在北京的部分美术理论家沈鹏、水天中、刘骁纯、郎绍君、邵大箴、高名潞等11人，举行了一次关于“伪”古典画风和“伪”现代主义问题的讨论会。在这场讨论会中，古典风和现代主义前面都加了个“伪”字。邵大箴对“伪”字作了两种可能性的解释，一是贬义的、冒牌的、虚假的；二是中国特色的。事实上，当时争论的焦点，是具有古典风和采用现代主义样式的艺术家相互指责对方缺乏对艺术发展的本质了解，“伪”不过是双方对对方的一种贬斥。邵大箴以为，产生古典画风跟整个当今“世界（包括欧美各国）确有古典思潮复归（在更高的层次上）的趋向”有关（这一看法实际上远离西方艺术的实际），“还有，前几年现代主义思潮声势很大，成果不理想，观众对现代主义在中国的机械移植比较反感”。顾征宇除了表达了与邵大箴相似看法外还指出：“这种‘古典的’写实风格不同于我们以往的‘现实主义’，有着从语言结构——思维方式特征的把握上深入理解西方文化内在构架的意向。”他的最为清楚的表述是：“对‘古典写实风’的研究不是重复走别人表述的路，而是‘补课’……”

与这些观点不同，郎绍君的看法似乎简明而清晰：“当代中国不存在什么‘伪现代主义’或者‘伪古典写实主义’，只存在具有现代主义倾向的新潮美术和古典式的写实美术。”郎绍君在陈述了对西方文化的借鉴只能是多元化的（当然也可以说是同时性的，因为中国人对各种西方历史上风格样式的借鉴“不可能重走一遍西方人的路”）之后指出：“当前的关键不是彼此的真伪之辨，而是大家如何都深入、都融化。”

从1985年、1986年的美术发展状况以及1987年现代主义艺术处于相对停滞或步

履缓慢的事实来看,强调对艺术的文化层次上的把握和理解似乎是合乎逻辑的。'85思潮期间的种种艺术现象在很大程度上确实是把西方现代艺术的各种风格重演了一遍。批评界出现的一般看法是:问题不在"重演",而是在于当艺术家凭着内心的真诚和热情借用了凡·高、高更、蒙克、凯尔希纳、佩斯坦因、康定斯基、马尔克、克利、贝克曼、柯柯希加、诺尔德、路奥、德朗、卢梭、马蒂斯、蒙德里安、契里珂、达利、杜桑、劳申伯、沃霍尔、德·库宁、米罗、西盖罗斯、夏加尔、毕加索等一大批西方艺术家的形式之后,如何找到一条继续发展自己艺术的独特道路;过多的叔本华、尼采、加缪、弗洛伊德、卡夫卡的思想浸入是否有利于艺术语言的推进?或者说是否有必要让过多的艺术家转化成过多的哲学家?显而易见,这个问题的提出仍然是建立在对'85美术"思考大于形象"、"精神先于语言"的评价基点上的。

中央美术学院教师孟禄丁在1988年上半年分析他的学生作品时提出的问题,也是针对这个被认为是事实的现象而来的:"当今中国现代绘画,在强调内涵不断变化的同时,是否忽略了语言和内涵的完整统一性。"孟禄丁的这个疑虑和前面一些看法有着一个共同的内在暗示:如果'85美术真没有理想的艺术成果,那么作为艺术的'85美术就不可能存在。这当然有可能导致人们对这种观点的怀疑。事实上,我们也在其他地方看到了这样的怀疑:

今天,在文化心态和审美经验之间还存在着深刻的矛盾,相当部分充满激情、思索、痛苦、困惑,实有进取品格的作品还没有得到比较有条理的评价。这部分作品的语义系统的沟通渠道还没有完善的时候,却表露出一部分画家和理论家对文化思潮冲击的厌倦,渴望早日进入艺术的伊甸园,以求抚慰焦灼不安、冷漠、彷徨的心灵。[1]

艺术家戴恒扬的这一看法表明了对待'85美术的另一种倾向,其实质是对古典写实风的批评,至少是持极大的怀疑态度。戴恒扬提出了一个有待去解决并不容迟缓的课题:什么是'85美术的真正价值。

一些艺术家和理论家的基本观点,是认为'85美术在总体上是粗陋的,否则就不会有"成果的不理想"、"有教养的艺术"、"纯化艺术语言"这样一些说法的提出。就在1988年10月《美术》杂志举办的以"艺术与文化、精神与语言"为题的研讨会上,批评家大张旗鼓地谈论艺术与哲学、科学和宗教等方面的问题,谈论艺术语言与文化品质的提升问题。这次讨论会体现出了一种急迫心态:要在对"粗糙"的艺术语言进行"纯化"的基础上,建立一种新的艺术和一种新的文化价值。然而,对于"粗糙"和"纯化"这两个极易含混的概念,理论家和批评家又几乎各执一词,不能达成也不可能达成共识。艺术批评和理论方面的混乱以及自以为是,助长了艺术家的偏见。于是,经过所谓的对'85时期的"检讨"之后,普桑、达维特、安格尔以及一些欧洲早期或北欧古典艺术家的风格,在理性和科学精神"补课"的错觉指导下,出现在许多艺术家的作品中。这种"补课"的结果是:矫揉造作的冷漠和呆板,故作教养的华贵和永恒取代了对存在的关心和对现实富于创造性的直观把握,生气勃勃的艺术精神让位给了厮守一隅的保守意识。在艺术问题需要进一步通过实践加以澄清的时候,"纯化艺术语言"及古典风格的作品出现,并没有证实"回归"的可信度和可行性,也没有把中国艺术提升到与所谓"世界上"的"古典回归"接轨的地步——这是一个自

设的莫名其妙的目标。从历史的角度看，当时中国艺术界出现“古典风”和“纯化艺术语言”的说法，无非是针对整个’85时期的新潮艺术的一次反拨，是一次传统力量与前卫力量之间在新的形势下的对抗。

对于一些艺术家来说，“纯化艺术语言”更主要是针对那些抽象艺术语言而提出来的。作为’85时期的新潮艺术中的一个重要因素，抽象语言一直是大多数艺术家追求语言更新的捷径。然而，也正是因为这样，抽象语言的使用，就成了中国新潮艺术最容易遭受攻击的地方，成了最需要进行“纯化”的对象。朱祖德、刘正刚发表在《中国美术报》1988年第33期上的一篇文章中明确地表述了为什么要纯化艺术语言：

> ……现代艺术对每个中国人来说都太新太陌生，所以他们（青年艺术家——引者）急切地要说出自己的观念却没能来得及找到自己的艺术语言，这一时期的作品中，经常可见到用概念符号充当情感符号，使作品变成表达他们对社会学观念的载体。有些作品不单显得生涩与不协调，某种程度上使他们不知不觉地跌入了他们深恶痛绝的地方——艺术图解政治。因此，纯化语言，提高美学价值在今日已经是个不可回避的任务了。

然而，在’85阶段以及’85阶段之后，对抽象语言的借用不仅仅是一个纯粹的艺术语言问题。“用艺术图解政治”或许会使人联想到可恶的“文化大革命”艺术。然而，对于孟禄丁、顾黎明这些艺术家来说，他们显然不同意只从艺术语言的角度来看待艺术家的选择，因为，他们的作品的确反映出“作者对现代人的一种无聊和困惑心态及所处错杂空间状态的体验和把握”（顾黎明）。把那些掺和了木块、麻绳、布片、铁皮和其他材料的抽象画，放在古典风格的怀旧情绪的写实作品一旁，前者较之后者对观众视觉和心理的冲击效果当然不同。然而应该指出，这种不同并不简单来自破碎的物品或抽象的表现，更主要是产生于艺术家对现实的理解，产生于艺术家试图寻找表达和批判现实的内在冲动。

顾黎明（1963— ）在1988年4月份由上海美术馆主办的“今日艺术展”之后，写了一篇为这个实为抽象艺术的展览作说明的小文：

> 如果说，昨天的艺术是在人性价值的存在与外来文化的冲击下进行自我反思，那么，对于今日，艺术家则把自我投注在信息的噪音与物质泛滥中反馈自己，体验这种文化时空中的生命价值。他们不再把艺术作为“崇高”的使命，甚至某些表达方式带有“形而下”的意味，并使这种意味具有直观的把握性与普遍性。[2]

“形而下”的意味在相当一个时期是不被重视的，’85思潮时期的艺术家大多热衷于“形而上”的思想和观念。需要明确的是，如果“形而上”与“形而下”在从事艺术实践的艺术家心中，真还有它们的位置，就只能是艺术家当下对现实的体验、感受的一种模糊的心理状态。出现在作品中的符号或形象正是这个心理状态的可视反映。两年前，中国现代艺术家以个性或主体的表现展示着人在现实中的位置，哲学思想起着一种助长主体精神的作用。现在，在艺术家看来，终极目的，或者说一度被认为崇高的使命成了一种精神负担，现实的、当下的问题已经迫在眉睫，“形而上”的观念不是无法顾及就是受到怀疑。于是，采用一种至少是把握得住的方法使情绪固定在一个有限的范围，在不受任何“形而上”观念的影响的情况下，直

接摆弄物体，使材料的选择和使用服从于一个理性控制下的偶然性处理便成为了一种选择。李世耀在分析顾黎明的作品时说：“画面中的物象在扭曲、转移、撕裂、涂抹中横遭虐待，又在这种虐待中被画家据为己有——物质的肌理成为画家生命体验的真实流露。”

在抽象艺术家当中，孟禄丁(1962—)的作品和他的思想是我们分析抽象倾向的一个典型例子。在《画家》总第7期中发表的《意义的蜕化和形式的张力——孟禄丁油画读解》(林凯龙、张晓凌)一文中，作者对艺术家的抽象作品作出了语义上的分析。对作品《红墙》的分析结论是：“画家此时已把绘画语言的各种因素从前期的载体地位上升到本体地位。这种语言不再是前期那种冷静的理智的组合，而是一种骚动的，富有韵律的颤栗。它给人一种力的运动感和跳跃感。”对《足球》系列的结论是：“孟禄丁彻底泯灭了语言和情感、东方和西方、抽象与具象等人为的界限，一切都转化为艺术的整体把握……”

孟禄丁在《中国美术报》1988年第47期上发表的一篇题为《荒诞·体验》的文章从另一个角度阐释了自己的艺术特点。在他看来，之所以会出现上述力求“纯化”的风格，是因为自己对“形而上”的东西持绝对的悲观主义态度：

> 这个时代的文化并不需要以往的“意义”，确切地讲，它已失去“意义”的接收机制。高雅可以附应庸俗，庸俗可以替代高雅；严肃被认为滑稽，滑稽真成为严肃；没有目标、没有尺度、没有信仰、没有灵魂。思维和行为，结果都是荒诞的，荒诞变得自然，一个高尚、神圣的旨意，已无意地进入荒诞的过程和结果之中。

实际上，艺术家谈到的问题就是人的存在状况问题，“意义”、“目标”、“尺度”、“信仰”甚至“灵魂”已经没有了，那么，任何行为的结果也就没有了意义和价值。所以艺术家跟着陈述的心态就是十分可以理解的：

> 结果有意义吗？对于艺术家来说，结果无意义，重要的是过程的体验——生命的目的和需要，把生命投入现实文化体验中，呈现生命的起初状态。……

这样的心理状态与同时以及前后出现的一些行为艺术家的心态没有什么不同。荒诞的现实引发虚无的心态，虚无心态导致的行为结果一定是荒诞的、虚无的、无意义的。孟禄丁及其相同倾向的艺术家的作品和思想，反映出艺术界开始从形而上向形而下过渡的趋势，也反映出，所谓需要被“纯化”的艺术语言，其实质并不在语言范畴之内。抽象或者具象，“形而上”或者“形而下”，最终的根源是艺术家对现实的理解和态度，是艺术家在体味这种理解和态度之后所进行的语言选择。如果说艺术语言真的能够被“纯化”，那么这种“纯化”绝不是仅仅意味着艺术语言本身。这也许是孟禄丁自己所始料不及的。

尽管像孟禄丁这样的艺术家宣称，在“纯化语言”的过程中他们遵循的是自己内心的要求，但实际上我们看到，对语言的每一次“纯化”都是对一种并非纯艺术观念的接近。在1987年到1988年这段时间里，“纯化语言”的思潮虽然引人注目，却没有真正涉及中国现代艺术面临的问题。可以肯定，作为美院教师，一些艺术家对’85时期的现代艺术在内心里是蔑视的，他们嘲笑它有过分的热情，过分的使命感，过分的粗糙，过分的概念化，过分的哲学图解，并且也许有过分的动物性的宣泄。

历史语境与"大灵魂"

经过了"文革"时期的人们的确清楚了，艺术不是将政治指令翻译成图像，但是，大多数艺术家们也非常肯定，艺术也不可能摆脱现实。可是，艺术与现实究竟有着什么样的关系，以致让人们持续地产生困惑？

1988年1月1日，象征权力与历史的天安门城楼首次向公众开放。与这种让人轻松舒缓的消息相对比的是春节前夕《世界经济导报》的一篇题为《中华民族最紧要的还是"球籍"问题》的述评，作者在辛苦了一年需要休息的时刻希望唤起人们振兴国家的危机感。[3]在这两个出现在报纸上的文字叙述之间，夹杂着无休止的混乱与复杂的忧虑。

对于更多的人，在1988这年中可以严肃对待的事件和问题有以下几个：

3月25日至4月13日，七届全国人大第一次会议在北京举行。会议通过的《中华人民共和国宪法修正案》规定私营经济将受到法律的保护："国家允许私营经济在法律规定的范围内存在和发展，私营经济是社会主义公有制经济的补充。国家保护私营经济的合法的权利和利益，对私营经济实行引导、监督和管理。"这个修正内容的出现事实上对改革开放的内容作了重要的提示，私营经济受到宪法的保护意味着历史的根本性转变。

4月26日政府机构挂牌的海南成为中国最大的经济特区，各个大公司和人才引进机构门前人头攒动的情形令人兴奋不已。在这个时候的年轻人看来，进入公司和创办公司不仅仅是一种经济行为，更为重要的是一种思想解放运动之后又一个参与时代潮流的可能性。尽管像"商业"、"经济"、"市场"这样的词汇很快会让那些知识分子和文人感到恐惧和惊慌，但是就在1988年下半年"那一刻"，进入"商业化潮流"的那些年轻人所表现出来的激情，不仅仅是经济的或者欲望的，在很大程度上更是一种对未来充满希望的心情的全面爆发。

5月，邓小平两次谈到改革要冒一定风险，改革开发还要过几个险关，尽管人们关注的是物价问题，但是正如人们很快就看到的，在更多的知识分子的眼中，风险不仅是经济的，也是政治的。6月，邓小平在会见捷克斯洛伐克客人时说："科学技术是第一生产力。"人们的注意力被国家领导人尽可能地引向技术化的领域，也就是说，政治问题的探讨被引向以生产力为题的技术问题领域。7月，中共中央发出通知，要逐步撤销政府各部门的党组、纪检组。通知说，撤销政府部门中的党组是政治体制改革的重要措施，这些举动向敏感的知识分子提示了政治领域发生剧变的可能性正在增加，政治现实充满着具体的挑战。

1988年前后，《自由备忘录》、《神圣忧思录》、《阴阳大裂变》、《唐山大地震》、《世界大串联》、《人工大流产》、《强国梦》等一大批报告文学充满着激情与浪漫的政论色彩，作者以及这些报告文学的热心读者参与了对现实和传统文化的重新认识。不仅如此，这样的解放与放肆心态在1988年6月和8月中央电视台两度播放的六集电视政论片《河殇》中达到了顶峰。

1988年，胡村（栗宪庭）发表了一篇具有一定意义并引起艺术家和批评家思考和争论的文章《时代期待着大灵魂的生命激情》（《中国美术报》1988年第37期）。在这篇文章里，批评家指出了一个类似"主旋律"表述的大灵魂概念：

我们时代的灵魂是在东西方文化的巨大冲撞和先进与落后的巨大反差中形成的。在这个大灵魂的深处,剧烈滚动着无穷的困惑:希望与绝望的交织,理想与现实的矛盾,传统与未来的冲突,以及翻来覆去的文化反思中的痛苦、焦灼、彷徨和种种忧患。

在文章的后部分,胡村引用了艾略特的一句话来解释大灵魂,即艺术家"必须及时领会到比之他自己私人的精神更为重要的精神"。可是,在胡村看来,这种在前两年十分饱满的"大灵魂"在"纯化语言"的思潮中淡化甚至消失了:"当前的'纯化语言'风潜藏的最大风险,就是重新退回到对时代心理的逃遁和粉饰(就其总体而言)。"胡村谈到了历代艺术大师的作品之所以具有价值,并不全是他们的作品表现出的语言范式和形式技巧,而是其后的灵魂,脱离这个灵魂来分析大师们的艺术成就是不说明问题的或者说是十分片面的。所以他指出:大师作品的"背后"比作品更重要。的确,正如这位批评家举的例子一样,安格尔和德拉克罗瓦之间的语言风格是迥然不同的,在表现各自的时代精神或特定历史时期的灵魂时,安格尔的风格不可能被德拉克罗瓦所"纯化",毕竟精神的要求是不一样的。所以他做出了一番这样的陈述:

大凡承前启后的大师,总是以他们特有的敏感,在自己的生命活动中酝酿和完成了他的时代价值体系的变化,他的灵魂因而也成为该时代的灵魂,作品不过是这个过程的一个结果而已。……

艺术家的可悲,莫过于太执著于做一个艺术家,这会使艺术家把自己置身于整个以大师为标志的艺术史面前,而不是痛感到自己存在于这个活生生的时代中。一旦语言、技巧、风格成了艺术家的目标时,艺术家就变得像工人不得不上班那样,艺术便在"自律"的幌子下,失去了它生命冲动的自足状态。

胡村的逻辑是,就艺术实践而言,将语言同心态分割开来,对语言加以精致的"纯化"恐怕是不可能的,"如同语言与心态在创作过程中始终交织在一起,语言也不可能离开某种心态而有一个专门被纯化的阶段"。胡村这篇文章的中心思想非常简单明确:艺术必须继续执行它的批判使命,以体现生命的追求。

早在 1986 年上半年,批评家栗宪庭就写过一篇发表于 1986 年第 28 期《中国美术报》的文章《重要的不是艺术》。这篇文章被一些艺术家和批评家误解为对新潮艺术的指责。而事实上,这篇文章的中心是提醒人们注意新潮艺术家和他们作品的真正价值和值得同情的问题:

我们可以从许多作品看出,他们的焦虑、他们的茫然,都是在对以人的价值观念为核心的各种观念的重新思考,所以他们更喜欢西方现代哲学,他们爱写文章,而且喜欢艰涩的抽象表达。这标明这场思想解放运动开始进入哲学的层次。但并非现代艺术运动自身,充其量只是一个思想准备阶段,因为科学、哲学的贫困,使他们不得不去冒充哲学家,思想的无力,使艺术作品不得不承担它负担不起的思想重任,这正是当代中国艺术的骄傲,然而这也正是当代中国艺术的可悲。

栗宪庭的《时代期待着大灵魂的生命激情》是对一段时间内现代艺术的活力趋向衰退的一个提醒。就在这段时间,经济领域的改革给社会带来了初期的财富,商品观念和消费社会的意识开始冲击着中国这片并不

富裕的土地上的人们。现实的表面呈现出与’85思潮时期的艺术仿佛不同的问题。由于人的问题以及解决人的问题的相关体制没有从根本上解决，那么在艺术语言“纯化”过程中所表现出来的所谓想象力的价值就被大大地打了折扣。

在’85之后，恼人的现实总是与理论唱着对台戏，使得所谓人的存在或生命过程成了一个空泛而令人反感的话语游戏。现实生活中的讲究实际在艺术领域里的呼应自然是“请看画面”、把玩材料这类态度。在艺术批评和理论界，由于对西方艺术风格的演变并没有全面而深入的研究，一些批评家或理论家总是为着自己的先验命题而大量搬用作品本身的风格、样式和语言来充当说明材料。所以，当沉重的“大灵魂”被再次举起的时候，人们普遍感到了一种挑战。艺术本体这个问题也就被再次提出来了。

在《中国美术报》1988年第49期上发表的《回到艺术本体上来》（贾方舟）针对栗宪庭的“大灵魂”指出：“艺术史证明，任何一个时代的艺术，其价值只有在艺术自身的演进与变革中才能真正显示出来。”提出这种看法包含着批评家对历史的可怕的回忆。正如我们在《“文化大革命”艺术的终结与“伤痕”艺术》里分析的那样，文化工具主义对中国文化的摧残至深以至于中国人对这种空前的精神蹂躏仍心有余悸。在文化工具主义的限制下，人的思想、感情是不由自主的。

事实上，艺术回到本体上仅仅是一个空洞的玄学口号。贾方舟甚至说他“看不出库尔贝的大师地位与他参加巴黎公社的政治行动间有什么因果联系”。很显然，他对这个时期艺术领域开始出现的新倾向缺乏敏感性，至少，用现代主义理论来看，他把自己的论点放在一个割裂艺术与艺术精神的关系基点上了：

> 一个真正有使命感的艺术家却应该致力于艺术自身的变革，在艺术自身的演进与拓展中安身立命。因为艺术家的价值不在于他是否参与了关系全社会的政治活动乃至是否直接去改变人类的命运，艺术家对人类的贡献也不在于他是否表现了这种“改变”。艺术家的真正使命是改变停滞和僵化的艺术困境而不是人类困境。

正如哲学领域中“本体”的意旨是不明确的一样，对艺术本体的内涵显然也没有统一的认识。批评家和理论家在不同时期或不同对象中所使用的本体内涵不尽相同，但是有一点可以肯定，没有任何一个训练有素的批评家或理论家认为本体仅仅是形式规律。贾方舟所提出的艺术家的使命是改变“艺术困境而不是人类困境”的看法，正是这个时期与“纯化”艺术语言相一致的倾向。

“大灵魂”仍然是个一元化的概念，它可以被看成一种作为个体的艺术家在面对历史现实的时候所应该具有的使命感。它要求艺术家用美学的形式对既定现实中的丑恶现象给予不停的批判，以便清除阻碍生命存在的淤泥。在栗宪庭看来，在当时的中国，艺术的困境从根本上讲是人的困境，艺术的形式正是今天的艺术家与生存困境进行斗争的武器。1988年10月中旬，江苏美术出版社与《中国美术报》在南京联合召开的“当代中国美术发展趋势”国际学术研讨会上，贾方舟再一次提出：要当斗士，大可不必搞艺术。产生这种看法的原因非常简单：因为“文化大革命”艺术的历史事实告诉人们，武器就是工具。

与“古典风”、“纯化”语言和“艺术本体”相呼应，这个时期又出现了所谓“新学院派”。“新学院派”一词来自浙江美术学

院的一些学生。他们在1988年12月举办了一次"新学院派画展"。在前言中他们写道:

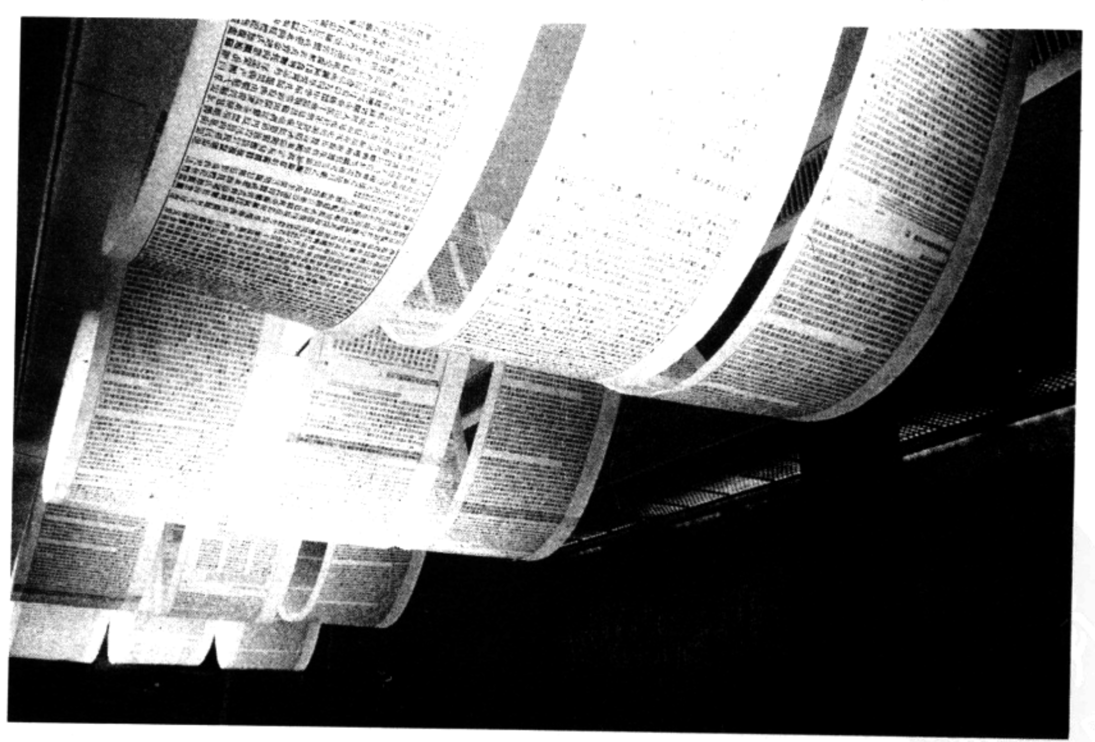
我们以"新学院派"自居,因为并非历代的美术变革都由反学院派的学生率先挑起逆反大旗;亦非我们着意要在时下玄妙的美术思潮中扮演"新时代旧人"的角色。我们深切地感到今天的美术发展已成为诗文哲学阐释的小摆设,画家没有真情实感的矫饰之风仍盛行不衰,社会上脑体倒挂,知识贬值的危机深重地裹挟着美术的双翼。我们,不约而同地走向了艺术本体。

我们在寻找真实地体验自我意识途径,力求熟练地掌握和表达自己的艺术语言,让画来表述语言文字无法企及的真实视觉意蕴。[4]

这些充满学生味的言论,显然与这时的"纯化艺术语言"或"回到艺术本体"的气氛相吻合。这些艺术家认为,在此之前一个时期的新潮艺术,基本上是对哲学观念的图解。因此,回到艺术语言本身的努力势在必行。在这些艺术家眼中,'85时期艺术的价值就自然应该受到贬斥。而那些被看作是艺术本质的技法、技巧就成了艺术的出路,成了拯救艺术本体的钥匙。毫无疑问,与"古典风"一样,"新学院派"的回归主张和肤浅偏见所反映的,是这时艺术界较为普遍的困惑或茫然。

徐冰与吕胜中

在1988年的中国艺术界,徐冰的《析世鉴》引起了一场"徐冰现象"的讨论。



31-1 徐冰 《析世鉴》 1988年 装置、木板水印 110×1200cm

徐冰(1955—)与大多数同代人一样，中学毕业后到农村，经历了两年“再教育”的过程。特殊的生活环境使徐冰对大自然中常见的花木、农舍和乡村小景有了深厚的感情，所以，早期他制作了许多表现这方面题材的小幅版画。对普通之物的关注和热爱，对具体微观对象的关注，在一开始就已奠定了徐冰的艺术倾向。

作为以实物为转印媒体的尝试，学习版画的徐冰曾经创作了《大墙的走向》。艺术家将长城的一段墙面做为版体，用传统的拓印技术将墙面痕迹转印于画面。在对历史风物的痕迹进行转印的过程中，艺术家获得了极大的乐趣。

徐冰也曾把版画的重复性和痕迹结合起来加以考虑，以图在重复的工作中展示不重复的艺术形象。他的《木刻第二系列》就是这种结合的有趣尝试。这组木刻体现了徐冰早在1985年就已意识到的一个道理：“把绘画的过程更多地看作是一种创造性思维的过程……”艺术家自信，在制作的过程和不断的印证制作中的变化过程中，艺术家的灵魂能够获得一种类似于“修炼”过程那样的完善与满足。正是这样一种精神，指导着徐冰后来进行了《析世鉴》的制作。

1988年10月，徐冰的《析世鉴》与吕胜中的《彳亍》在中国美术馆一展出，就引来了批评家的注意。除有一篇发表在《中国美术报》1989年第22期上的小文(题为《徐冰艺术——成功的背后》)带有批评的意味，几乎所有的文章都是充满了滔滔不绝的赞美和诠释之词。[5]

可以说，《析世鉴》是这位艺术家追求所谓“修炼”过程的愉悦的必然结果。中国文化传统中的忍耐，佛教文化中的“修炼”，浸透在《析世鉴》之中。徐冰之所以提出“复数性”，与这种精神在自己的思想中占支配地位有着极大的关系。徐冰曾对许多人谈起过释迦牟尼寻求真谛不畏艰辛的故事，并表示他自己很乐意接受这样的精神状态。就在充满火药味的中国现代艺术展期间，他还很有兴味地讲述一个朋友曾经给他讲过的故事。在讲述中，艺术家试图避世修炼以求大彻大悟的心理表现得非常清楚。[6]

《析世鉴》是’85思潮的一个转向——由批判和颠覆性的姿态转为对意义问题的退出。我们清楚，谷文达和吴山专在’85思潮期间曾经对汉字进行过富于达达意味的处理。基于一种敏感，谷文达和吴山专已经在自己的作品中打破了汉字固有的文化樊篱。他们行为的重要性不在于是否消除了汉字的字义，而在于使汉字从此丧失了它在艺术言语范畴的尊严，它的存在之于艺术家，不过是为了表达某一内在需要的材料。文字在作品中是否保留了原意的痕迹并不重要，重要的是艺术家对它的使用造成了对人们习以为常的规则的侵犯，因为对“规则”或“逻辑”的侵犯隐含着双重的可能性：它既可以在艺术语言上导致一种新形式的产生，又可以形成一种对文字所支撑的文化体制和习惯的颠覆。徐冰的假字很可能并不直接导源于谷文达和吴山专的艺术——倒是容易让人联想到西夏文字，但是，徐冰创造的文字是’85后期出现的消除意义的新倾向的一部分。事实上，在谷文达和吴山专之后，人们实际上已经有了思想准备：汉字本身没有神圣不可侵犯的尊严，艺术家可以随便对待它。

徐冰的《析世鉴》之所以引起了普遍的赞誉，在很大程度上应该归于卷帖的铺陈方式，即展览形式。这种形式使观众身处其间，在艺术家精心雕刻印制出来的“文字”包围中，观众自然会体味到一种庄严气氛之下的荒诞。同样，徐冰作品的铺陈方式是在此

之前'85思潮中出现的装置观念的继续，所不同的是，徐冰的装置更加干净、规整，而不像'85期间的许多装置那样杂乱潦草。这正是提倡"有教养的艺术"的批评家所认同的，也是观众容易接受的。

徐冰《析世鉴》的另一个特殊魅力来自作品所体现出的艺术家的"功夫"。在众多的艺术家进行观念"竞技"的时候，徐冰似乎甘愿做一个专注于手头活计的"匠人"，潜心于艰苦的手工作业。这种默默的"牺牲"似乎证实了艺术家所赞赏的西西弗斯精神。徐冰的制作是在并不复杂的思想状态下进行的，思想在这场手工游戏中像是一只拧紧发条的手。当艺术制作的时钟开始滴答作响之后，思想便退却到一边，只发挥监督行动着的肉体进行工作的作用。就这一点而言，创作行为的确类似于"修炼"。在"大灵魂"和"纯化"艺术语言的争论中，在"新学院派"提倡艺术形式的精致化和关于艺术面对现实进行批判的对立中，徐冰的作品似乎还真的到达了一种"超凡脱俗"的境界，在这两种思潮的喧哗之中，艺术家站到了一个"大彻大悟"的立场上。

1988年10月引起批评家注意的另外一个展览，是在中国美术馆举办的吕胜中剪纸艺术展。

在一般批评家看来，吕胜中(1952—)艺术的成功是因为他对中国民间艺术深入研究的结果。在中央美院攻读硕士学位期间，吕胜中先后去了山东、山西、河南、四川、陕西等地，了解民间艺术。而他对陕北的民间艺术最有兴趣的主要原因是由于"这里有华夏祖先黄帝的陵墓，有着黄河水和黄土地，在这里生活着的人们，仍保留着我们民族的古老习俗"。通过对民间艺术的了解，吕胜中知道了"真实"的一种非学院体系的含义。民间艺术中体现出的朴实而健康的精神，给了吕胜中极大的启发。他思索的是"应该怎样从民间美术那种活力而不是病态的，充实而不是虚无的，热情而不是消沉的审美境界中，提取一种令人振作的元气，去体现我们民族的时代精神"。吕胜中抓住了民间艺术中的一个重要主题：生命。

吕胜中很清楚，民间艺术的根不在于具体的某种形式，他知道"毕加索加城隍庙"并不是真正的继承和发展，即使是"毕加索、高更、马蒂斯、卢梭等艺术大师受东方艺术和非洲艺术的启迪"，他们的艺术也仍然是"透射着西方心理意识的艺术"。他试图以一个"参与者"的身份去体验民间艺人的生活和了解他们的文化。结果，吕胜中创作了与民间艺术有极大距离的《彳亍》。

这是一条黑色的，象征着"正"的路，路从无限中来，又延伸向无限中去，连接着过去的老路，通向未来的新路。那上面密匝匝摆满带表情的脚印，从地上走向半空，又从半空走回大地。谁也无法用世俗的脚走进去一步，只有用真心才能漫游这心中的道路。当心有脚步又回到现实，或忧虑、或畅快、或解脱、或陷入、或迷惑、或清醒、或喜悦、或哭泣……最终留下的，只是经历之后的感悟。

艺术家本人对《彳亍》的解释，已经再清楚不过了。《彳亍》给予我们的感受的确也与此相去不远。可是，我们发现，艺术家过去所热衷的民间艺术的总体特征已在这件作品中消失了。展览的布置构成了一个殿堂般的环境，民间艺术那种朴素单纯的精神境界消失殆尽。作品整体创造的是一种神秘而令人不安的气氛，表现了一种具有普遍意义的迷茫情绪。作为《彳亍》整体的一部分的"避邪"、"招魂"柱饰，就形象而言，民间风格有所保留，但是，图形已倾向于装饰，而

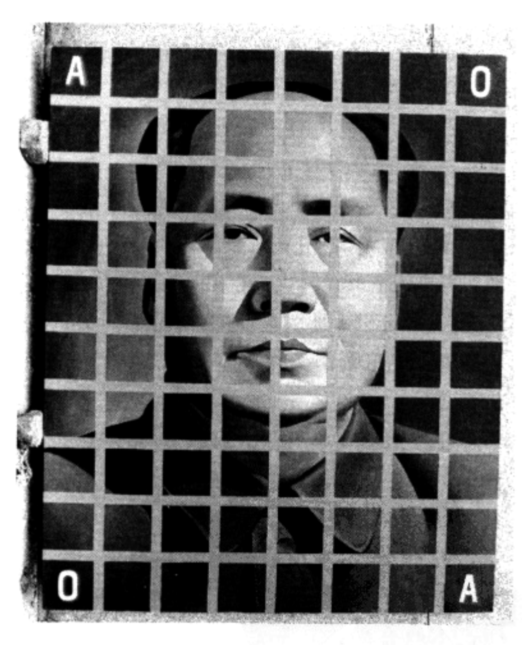
《开花和落花》虽然充分运用了剪纸艺术的语言，却让人联想到古代的经文吊轴，“花开”与“花落”分别使人联想到的是图案与经文，在这样的形式之中，观众所体会到的与其说是生命活力，毋宁说是一种对已经消失了的生命活力的祭奠。

“中国现代艺术展”

作为一个推迟将近两年才举办的全国性展览，“中国现代艺术展”成了中国20世纪80年代10年现代艺术的一个句号，这是筹展组织者最初没有预料到的。它成了所谓句号，是因为展览是在一个特殊的背景中举办的。

《中国现代艺术展筹展通告第1号》于1988年10月由筹备委员会发出，通告刊于《中国美术报》1988年第44期第1版。从通告第1号到第3号(《中国美术报》1989年第3期)这一段时间，一些涉及尖锐社会问题的书籍、报刊、文章匆匆问世。人们感到一种普遍的危机：急促的经济增长和缓慢的体制改革之间的矛盾变得更加突出，几年的市场经济机制的发展，更进一步打乱了由过去所确立的社会运转秩序。伴随改革而来的种种令人不安的现象开始涌现：数以千万计的农村人口抛弃农业生产流入他们渴望的大城市；部分工厂的倒闭、开工不足以及在不久的时间之内很可能产生千百万失业大军的说法让人恐慌；交通铁路方面因为管理不善不断发生恶性事件；大学校园里弥漫着种种荒诞、冷漠、肤浅、颓废、慌乱的精神状态；加之通货膨胀，“官倒”盛行，官员腐败，这一切，在人们心中构成了难以承受的精神负担和心理压力。

展览的动议最早产生于1986年8月由《中国美术报》和珠海画院在珠海召开的“’85青年美术思潮大型幻灯展暨理论研讨会”上。参加会议的艺术家和批评家出于对’85美术更深一步的探讨和研究的想法，感到仅用幻灯进行交流非常受局限，更何况到此为止，还没有一次全国性的现代艺术展览。无论是出于更深一层地对’85美术进行研究的动机还是出于推动现代主义的发展的需要，都需要举办一次全国性的展览。于是，举办一次全国性的现代艺术原作展这一动议立即得到大多与会人员的赞同。筹备委员会成员之一周彦在发表于《中国美术报》1989年第6期上的《首届“中国现代艺术展”背景材料》中说：“经过一段时间的筹备，准备于1987年7月在北京农业展览馆推出‘各地青年美术家学术交流展’……”[7]



31-2　王广义　《毛泽东——红格1号》　1988年　布上油画　148.5×120cm　成都孙玉泾藏

到了1988年10月，“中国现代艺术展”筹委会在北京正式成立。发布了《筹展通告第1号》。

1988年11月下旬，中国艺术研究院美术研究所、合肥市画院在黄山屯溪召开了“'88中国现代艺术创作研讨会”。这次会议的意图是为展览做一次理论上的准备。

展览于1989年2月5日开幕。鉴于展览的戏剧性，我们可以列出如下时间表：

11时10分左右，肖鲁开枪完成预先设计的作品。此次“枪击事件”引起国内外新闻界的广泛注意并导致展览第一次闭展。

2月10日，展览重新开馆。

2月11日，展览活动的一个部分“我的艺术观”座谈会在中央美术学院举行。

2月13日，举行“中国现代艺术讨论会”。

2月14日，《北京日报》、北京公安局、中国美术馆同时收到用报上铅字拼剪而成的匿名信。内容是：马上关闭中国现代艺术展，否则在会场三处放置爆炸装置。为保安全，中国美术馆全馆关闭两天。

2月17日，展览再次恢复。

2月19日，展览结束。

展览中，李为民等人的《黑匣子》，顾德鑫(1962—)用塑料经过热处理之后做成的作品《无题》，范叔如的《无题》，顾雄的《网》，杨君和王友身的《√》使观众印象深刻，但是，纯粹的行为与装置作品构成了这个展览影响力的基本部分。

展览中一个用气球组成的硕大的男性生殖器造型的作品《子夜的弥撒·世纪末最后的审判》因其突出“性”而引起哗然。事实上，由高铣、高强、李群三位艺术家提出的“充气浮游集合雕塑”系列(《子夜的弥撒》仅是该系列的发展成果之一)方案在送至中国现代艺术展评委会时，就曾“被一群理论家否决”(高铣)。在一些理论家、批评家乃至艺术家的心目中，《子夜的弥撒·世纪末最后的审判》不过是一件仅具新闻性的、不负责的、哗众取宠的“粗陋”之作。充气主义作品的第一个系列由10件作品组成，作者想以此“赋予‘性’以崭新的美学意义”，为此他们指出应把劳伦斯的性是“生命与精神再生的钥匙”的论断作为一个真理加以美学提示。以后，他们又完成了第二个系列《世纪末·最后的审判》，他们把两个系列看成是一部乐曲的两个乐章。充气主义艺术家甚至要求观众触摸作品：“从生命与存在的角度来说，亲身触摸比隔岸观火具有更为积极、本质的意义。……触摸就是生活。让我们大胆地去触摸生命、触摸存在、触摸死亡与虚无、触摸欢乐与痛苦、触摸大卫阴茎、原始维纳斯的乳房……”所以，充气主义也是泛性主义。

张念(1964—)的行为艺术《孵》和李山的《洗脚》，在观念上与《大生意》没有什么不同。张念头戴小帽，肩披写着“孵蛋期间，拒绝理论，以免打扰下一代”的纸衣，盘腿坐在稻草上。他的周围地上散放着十几个鸡蛋和写着“等待、等待”的纸片。李山身穿红色衣服，双脚放入一个贴满里根总统照片的木盆洗脚。这两个行为艺术与《大生意》一样具有诙谐与嘲讽的意味。

与前述艺术家的幸运相比，其他一些艺术家则没有这么幸运。黄永砯的拖走美术馆的详细设计并未付诸实施；来自太原的三个艺术家裹白布试图在美术馆里制造“超现实”气氛的行为也没有完成。

2月5日上午11点左右，也即中国现代艺术展开幕不久，毕业于浙江美术学院的肖鲁(1962—)面对她在1988年制作的装置作品《对话》，用一只左轮手枪发射了两枚子弹。《对话》是两个用铝合金制作的电话亭，里面分别有一男一女在打电话的等人大的照片。电话亭之间是一玻璃镜，第一枪击中

玻璃镜，第二枪擦过铝合金框边打中玻璃。两声枪响之后，肖鲁把枪还给借枪人李松松，"躲进作品《东南西北》的黑盒子里"，很快，肖鲁开枪时在一旁怂恿的唐宋被治安人员和便衣人员抓住带走。[8]不久，特种部队的19辆防暴车开进中国美术馆广场。在公安人员的要求下，铺在广场地上的印有展标的黑布被收起来，下午3点，展览负责人之一高名潞宣布按有关部门通知休展。5点左右，肖鲁主动向警方投案。肖鲁和唐宋均因扰乱社会治安罪被处以行政拘留5天。因其他的原因，两人又提前3天被释放。在此期间，两位艺术家向有关部门的人员解释了他们的意图：开枪仅仅是对一件艺术作品的最后完成，以实现艺术的完美。释放之后，肖鲁和唐宋回到已复展的中国美术馆，将一些烟头揉碎撒向作品《对话》前面的地面上，然后离开美术馆。



31-3　张念　《孵》　1989年　行为艺术

《北京青年报》2月17日报道了肖鲁和唐宋的声明：

作为（枪击案件）当事者，我们认为这是一次纯艺术的事件。我们认为艺术本身是含有艺术家对社会的各种不同的认识的，但作为艺术家我们对政治不感兴趣，我们感兴趣的是艺术本身的价值，以及用某种恰当的形式进行创作、进行认识的过程。

声明中的文字容易让人产生迷惑，无论事件的参与者肖鲁和唐宋怎样回避，社会将

政治意识清晰地投射到了这个被称之为“枪击事件”中。

栗宪庭对这个突如其来的事件激动不已，并对这个事件进行了涉及法律问题的及时阐释。的确，“枪击事件”涉及枪支的来源和使用上的合法性这类问题，不过，作为一个没有经过展览方同意的行为事件，它在对现实状况的象征意义上的作用远远大于对“艺术”的思考。另一方面，也许是因为这两位艺术家有着特殊的背景，[9]才使他们具有了完成作品的可能，也才使他们在被捕之后又能够迅速地被释放。



31-4 肖鲁在自己的装置作品《对话》前开枪 1989 年



31-5 李山 《洗脚》 1989 年 行为



31-6　黄永砯　《中国绘画史与现代绘画史》　1987 年　装置

"中国现代艺术展"以其种种行为和事件产生了影响，在很大程度上讲，正是展览的过程构成了它的历史文献的基本特征。展览引起了社会的普遍哗然并在短短的 15 天里分为了三段，这虽然与展览安排无关，但却与展览中艺术作品的特性有着密切的联系。事实上，那些引起轩然大波的行为事件一开始就没有被允许，艺术家们大多是采取了隐蔽措施和突然袭击。从这个意义上我们可以说，展览和行为事件本身就面临着合法性的挑战。栗宪庭在谈到他的动机时是这样写的：

> 无法实现前卫性，展览的意义就只剩下面对社会了。再则，'85 新潮基本上是在美术界发生，社会对它是陌生的。但其思想意义基本上是在思想解放的角度上发生，而又不像思想解放运动初期如星星美展那样直接引起强烈的社会反响。就这种意义上说，展览便有了一个切实的角度，我内心的战场也开始转向整个社会。[10]

这是一种政治"闹事"的心态。事实上，栗宪庭对展览中的行为的合法性并不愿意作更多的思考，这在他对吴山专的《大生意》的态度中能够看得非常清楚。[11] 这个时候，"闹事"的心态在艺术家和批评家那里已转化为一种攻击性的情绪，就像我们在思想文化领域里看到的那些知识分子所进行的工作一样。所以，在展览期间的"我的艺术观"讨论会里，徐冰作品反映的"修炼"心态遭到了批评是不奇怪的。人们在这个时候可以更为清楚地理解之前栗宪庭提出"重要的不是艺术"的部分含义。

与展览筹备委员会成员栗宪庭的指导思想和看法不同的另一种观点显露在《读书》

1989 年第 5 期的一篇文章里。批评家周彦陈述了一个“牵涉到对‘前卫’的理解”的现象：



31-7 吴山专 《大生意》 1989 年 2 月 5 日 行为艺术

一般地把它理解为样式、风格翻新，有人认为这是表层的理解。那么再往深层走，就有人认为挑战性、反叛性、革命性、批判性应该是它的更内在的特征。我还认为在西方现代艺术走向当代艺术，走向后现代艺术时，反叛性、抗争性、挑战性逐渐被一种兼容性所取代。兼容的艺术是否也是前卫艺术的一种新形态？兼容性体现在它强调一种征服，这种征服不一定以反主流文化的形态出现，而是以征服观众、征服其他艺术家、征服文化界的姿态出现。

这种观点的出发点肯定是对展览中的“极端行为”的反感，作者周彦虽然在这里谈到了后现代文化和艺术的所谓“兼容”，他对新的艺术倾向的敏感导致他对徐冰的《析世鉴》的肯定。

曾对’85 美术新潮起过重要作用的批评家、展览筹备委员会负责人高名潞在总结展览时的态度，多少带有一点不满的悲观主义色彩：

展览中像 85 年左右那样严肃性的作品似乎少了些，而行为艺术等比较荒诞，具有达达意味的作品在比重上、分量上似乎压过了前者，新闻性也主要在这方面。……粗陋感是心理状态上的一种趋势所致……现在这个展览，在面向社会以及美术界时，除了还有那种悲剧感的气氛以外，就是多了一种“流氓意识”，从英雄主义、悲剧感下跌到了一种生命状态，就是类似《红高粱》中表现出的那种中国式酒神精神，实际上是一种虚张声势的东西，因为它还不是建立在非常理智的、一种自然而然的健康的个人状态之上的

生命体验和原始主义，性的崇拜也与此有关。[12]

从整体上看，高名潞对展览的精神趋势的把握是比较真实的，"虚无"情绪与达达式的捣乱的确成了这次展览的一个主要特征。而这个特征不是那些已经开始进入被称之为"后现代"领域的艺术家所认可的。

就此看来，"中国现代艺术展"中的激进主义表现与大街上的混乱没有什么不同。

作为一个转折性的年份，1989 年最为重要的是冷战结束的国际现实，东欧的变化和苏联的解体导致不同立场的人对政治现实与制度的颠覆性思考。1989 年年底，当戈尔巴乔夫在马耳他对布什总统说"我们再不把你们看作为敌人了"时，这不仅象征着冷战的结束，也表明了一种全新的生活内容的开始。

历史地看，"中国现代艺术展"是这样一个标志：现代主义的本质论开始为后现代主义的方法论所替代。然而，在这样的转型过程中，基本的体制背景没有提供一个像西方社会那样的逻辑框架：一方面，商品经济的社会开始成型，西方意识形态的影响和思想的涌入给中国人带来了丰富的可能性；另一方面，正如我们看到的那样，旧体制所具有的意识形态与这个商品经济的市场意识形态并不吻合——尽管市场经济的前面被加上了"社会主义的"，这使得由市场意识形态所给予的自由空间随时可能在旧的意识形态的控制下发生大和小的变化，艺术家只能根据他们各自的处境和问题的针对性选择"现代主义"或"后现代主义"这两种立场中的任何一个。当那些敏感于摆脱现代主义的艺术家迈着急匆匆的步伐朝前走的时候，另外一些仍然沉迷于现代主义的艺术家却感觉到'85 战士的任务还远远没有完成。但是，无论如何，经过了 10 年的现代主义革命，艺术仍然奇妙地发生着根本的变化——"大灵魂"真的休息了。

没有一个艺术家对自身所处的感觉世界以外的问题有清晰的回答和了解，他们仅仅是依据自己的实际情况对切身现实给予反应。八九十年代之交的社会事件事实上将另一种社会风气赋予了这个历史年份。一些人在以不同的方式讨论国家的命运以及民族的未来，但更多人选择了转移自己的兴趣，他们或者注目于日常生活，或者在日渐蜂拥而至的经济大潮中占得先机，"市场"成为取代'85 时期狂热和激情的另一个代名词，'85 时期的种种"光荣与梦想"真正成了记忆。

注释

1　载《美术》1988 年第 3 期。

2　载《中国美术报》1988 年第 33 期。

3　文章中的文字是具有鼓动性的：

> 从整体经济实力特别是人均指标比较，可以说，中华民族又一次"到了最危险的时候"，这个危险，并不亚于《义勇军进行曲》诞生时代那些生死存亡的关头。
>
> 按现在的比率发展下去，再过五六十年，中国将重现鸦片战争时的状况——外国人洋枪洋炮，中国人只有大刀长矛。
>
> 如果对这种形势缺乏认识……我们的

国家和民族就可能更加落后，世界上就将没有我们的地位。

这种激进的表述引发的"球籍"讨论被认为是将经济问题引向政治问题，将民族生存危机归结为政治制度和意识形态。到4月底，激进主义立场导致该报的停刊。

4 载《中国美术报》1989年第2期。

5 只要我们听一听法国巴黎美术学院的一位叫布歇尔的教授那番激动之词就足以感受到徐冰《析世鉴》当时的影响。"我几乎要跪在你的三卷大书前。你的展览具有庙宇与殿堂般的庄严与神圣，你的艺术所达到的境界在欧洲也是少见的，当下世界需要你的艺术。"

6 我的一位画友曾谈到他家乡村里一个"不平常"的人，他每天必有一段时间到处寻找旧纸，拿到河里洗净，然后一张张裱平，干后取来收集在炕下，日复一日只是在做而已。我的画友确实是把他当做不正常的人说给我听的，可是这个人的行为让我想了好长时间，后来我想到这是一种气功，一种道的修炼方式。行为的纯度及无功利使心灵坦然澄澈，独处闹市尘俗而超然。这种付出需要对世界大彻大悟的境界，它超越于世俗的争功近利，而获得存在的终极领悟。（载《美术》1989年第4期）

7 但是，在筹委会另一个成员栗宪庭的《我作为〈中国现代艺术展〉筹展人的自供状》里是这样记载的：

第一次正式筹展会议，是1987年7月由高名潞和北京青年画会负责人刘长顺召集各地主要群体负责人参加的会议。这次会议的参加者也是珠海会议的主要参加者，如王广义、舒群、丁方、张培力、吴山专、武平人、李正天、王度等。作为协同组织者，刘骁纯和我都参加了会议。最后决定由各地群体自己筹资，并与农展馆协商好于适当时间在农展馆展出。后来我参加了几次由高名潞主持，以中央美术学院史论系青年教师和研究生周彦、孔长安、范迪安等为主的研究具体方案的会议。我不太清楚这是不是就是最早的筹委会。事实上，两年后的中国现代艺术展筹委会的核心成员，以及一些具体分工，如周彦负责开展后的学术活动，范迪安主管展览宣传工作等，都延续了这次会议的协商方案。也是这次会议上，我被决定为负责展览总体设计。但是，紧接着全国兴起自上而下的批判资产阶级自由化运动。展览因不能举办全国性学术活动的理由未被有关上级批准而搁浅了。

……

1987—1988年，刘骁纯、高名潞和我曾动议在北京工艺美术公司办的现代艺术沙龙中举办连续和小型的观摩研究，但由于多种原因，都没有能实施。（载《美术史论》1989年第3期）

8 肖鲁回忆说：

"枪击事件"的前后 1989年1月，得知作品《对话》入选"中国现代艺术展"，我从上海回杭州安排托运之事，在杭州的"方舟酒吧"偶遇唐宋（之前我与唐宋并不熟识）。由于他的一件作品也被选入"中国现代艺术展"，所以我们在酒吧攀谈起来。谈话中我和他提到了1988年《对话》要打枪一事，他认为这个想法很好，建议我到北京中国美术馆去打这一枪。

上午11点10分，我与李松松、唐宋一起来到作品《对话》前，李松松将枪的扳机打开，唐宋在一旁大喊："打！"（有录像）我应声连击两枪。（《附件1：关于1989年在中国美术馆枪击作品〈对话〉的说明》）

9 肖鲁之父时为浙江美术学院院长，唐宋之父时为浙江省军区司令员。

10 载《美术史论》1989年第3期。

11　栗宪庭承认："中国现代艺术展最初定为一次回顾展。开始按照回顾的基点，给吴一个展览隔断，放他的《红色幽默》，后来我与他三天两头通长途电话，他提出卖虾，我很兴奋，但美术馆已讲好不准行为艺术进馆。为确保不让这个夭折，我帮他制定了一连串的隐蔽措施，哪怕只卖了一分钟也算完成了这个作品。"由于有了展览设计者的这个暗中策划，吴山专的《大生意》终于在2月5日展览开幕时出现在展厅里。

12　载《读书》1989年第5期。

13　1989年6月到12月大事记：

6月4日，《解放军报》发表题为"坚决拥护党中央决策，坚决镇压反革命暴乱"的社论。

6月23日—24日，中共十三届四中全会在北京召开。全会审议通过了李鹏代表政治局提出的关于赵紫阳所犯错误的报告，撤销了赵紫阳的总书记、政治局常委、政治局委员、中央委员和军委第一副主席职务。同时选举江泽民为中央委员会总书记。

8月31日，《邓小平论坚持四项基本原则反对资产阶级自由化》、《邓小平同志论改革开放》两本书已在北京和各地陆续发行。中宣部要求组织中共各级干部和广大群众学好这两本书。

9月16日，邓小平会见李政道教授时说，中国在十年改革开放中制定的各项政策是不会改变的。

9月18日，江泽民在会见日本客人时说，中国改革开放政策必将坚持下去，而决不会后退。

11月6日—9日，中共中央十三届五中全会在京举行。全会审议并通过了《中共中央关于进一步治理整顿和深化改革的决定》，讨论并通过了中共十三届五中全会关于同意邓小平辞去中央军委主席职务的决定。全会决定江泽民为中央军委主席，杨尚昆为中央军委第一副主席，刘华清为中央军委副主席，杨白冰为中央军委秘书长；决定增补杨白冰为中共中央书记处书记。

12月19日，宋平在18个省、自治区、市的党委组织部负责人参加的专题研究班谈领导班子建设问题，强调领导权要掌握在忠于马克思主义的人的手中。

第七章　90年代的艺术

1989—1999



32

盲流艺术家与圆明园艺术村

1988年充满危机并刺激的社会生活与市场经济的引入有直接的关系，1949年以来稳定的社会结构正在走向解体，虽然1989年6月之后的社会空气严重影响了政治与社会的稳定，但是人们很快发现，没有任何迹象表明经济领域里的发展战略出现根本的变化或实施上的停滞。[1]

之前的1989年1月，在人民大会堂的元旦酒会致词中，赵紫阳就已经使用了“艰难而复杂”、“困难和问题”、“缺点失误和挫折”这类词句。就中国人的传统习惯而言，国家领导人在一个应该是喜庆的月份里使用这样的词句是不吉祥和让人不安的。在惯常的《元旦献词》里，执笔人干脆明确地提醒人们：“我们遇到了前所未有的严重问题。”在经济领域里可以用“通货膨胀”、“经济结构失常”这类术语来表述这些“严重问题”；就社会问题角度而言，人们使用了“抢购风”、“经商热”和“出国潮”；而如果用中国特殊的政治术语，则是“改革闯关”或者“攻坚战”。所有这些相互间不可能没有关联的问题都在1988年的下半年有了充分暴露，以至出现的危机是综合的，所针对的对象是各个阶层的。

在1989年的春节后出现了一个让城市人困惑与不安的现象：大量形象污垢、衣衫不整的农村人口涌入全国各个城市，人们用“盲流”这个词汇来描述这个人群。[2]尽管这个人群与同时开始出现在北京的“盲流艺术家”有农村与城市、无知识与有文化、被迫和愿意的区别，但是，他们的共同特点是丧失了稳定工作以及相应的经济来源，他们都是传统经济结构出现危机或者解体的产物。

不断增长着的市场经济在解体传统社会与经济结构的同时，也为新的生活空间和生活方式提供可能性。显然，从20世纪80年代中期逐渐开始的“盲流”以及出现“盲流艺术家”的真正背景是正在导致社会生活发生复杂变化的市场经济。那些从80年代开始，来自各地的“盲流”画家、诗人、摇滚乐人和流浪歌手能够在北京的圆明园附近生活并从事艺术活动，是因为受市场经济政策影

响的机构或单位“解体”的逼迫与市场允许“自由流动”的结果。人的内心充满自由，但是，在一个结构稳定并且在经济上完全依附的“单位”里，任何自由都仅仅是一种难以实现的渴望。与成千上万离开家乡涌入城市的农村盲流的情况不同，对于那些天生具有“艺术家”内在自由气质的年轻人来说，当新的空间已经出现时，无须逼迫就已本能地投身其中，因为他们对他们所在的“单位”的反感已经达到难以忍受的程度并且拥有了脱离单位的社会环境。

事实上，到80年代末，已经有艺术家开始相对稳定地生活在圆明园。他们被称之为“盲流艺术家”，他们的漂泊、诡秘以及独特的生活方式引起了新闻媒体以及观察者的关注。

即便在80年代后半期，中国的艺术家就其生活方式而言，与工厂工人、机关干部、公司职员没有本质上的区别。他们隶属于一个单位，在这个单位领取薪金，然后，自然而然地为这个单位工作。这种状况从1949年以后就一直是中国艺术领域的基本现实，直到1979年才开始有所改变。1979年的“星星美展”，是一次大胆的“民间”展览，而参展的艺术家们，则是没有在国家艺术单位供职的“民间”艺术家。然而，在两次“星星美展”之后，这批“民间”艺术家就几乎销声匿迹了。

从1988年开始，在北京又出现了一批新的“民间”艺术家。这些艺术家中，有不少人毕业于正式的艺术院校。根据惯例，这些毕业生应该服从国家分配，在指定的单位和地区从事艺术或非艺术的工作。但是，许多人出于对自己所在单位的不满意以及对艺术的追求，采取了一种对中国普通公民来说极富冒险性的行动：辞去（或不辞而别）自己在某个单位的固定职位，从事自己所喜爱并能随心所欲的工作。这种选择的冒险性在于，这些艺术家们在辞去固定职位的同时，也失去了固定的至关重要的工资收入，失去了公费医疗以及其他一些福利保障。甚至，对于一些艺术家来说，作出这种选择还意味着失去自己的身份：户口。在中国，没有户口的人便是“盲流”。因此，“盲流艺术家”这一称谓的内涵首先应该是指向这一特征的。

为了控制人口的流动性和保持城乡社会结构的相对稳定，中国实行了一套严密的户口登记制度。在过去的数十年中，户口登记制度保证了中国社会人口结构的基本稳定。但是，从80年代以后，人口流动的活力越来越大，社会人口结构的变异便成了一股不可阻挡的潮流。户口登记制度尽管依然在起着相当大的稳定人口的作用，但它的严密性却迅速地在很大程度上降低了。大量盲流人口的出现，便是这种严密性降低的最为有力的证明。换个角度看，在社会各层面上的人口流动性的增大，社会经济生活的相对丰富化，以及社会就业和收入机遇的增加，直接导致了盲流的增多，也是中国“盲流艺术家”出现的一个前提。

对于1988—1989年间集中于北京的一些盲流艺术家而言，这种社会经济生活的相对丰富和个人收入机遇的增加，还意味着另外一种前提的存在。在北京的或来北京旅游的许多外国的艺术爱好者，往往成为艺术家们作品的买主，成为他们个人乃至家庭生活的支撑。在这一点上，外国驻华使馆、外国驻京机构、外国留学生等扮演了重要的角色。当然，对于这些外国艺术赞助者来说，中国盲流艺术家们艺术作品的重要性往往不及他们的生活状态——这种状态往往呈现出一种令人同情的苦涩——本身重要或富于吸引力。在中国，那些追求独立自主的

艺术家们怎样生活，才是外国赞助者们感兴趣的题目。根据一位盲流艺术家在接受《桥》杂志采访时说，外国购画者“大多数人都不懂我们的艺术”。这位艺术家抱怨说，一位澳大利亚的羊毛商人从他那里买走了一幅“天安门前有一群羊”的画，而他的目的仅在于将这幅画挂在他的办公室里，以提醒人们他的商品在中国也有出售。尽管如此，外国艺术爱好者或赞助者的经济支持，仍然是盲流艺术家们生存的重要条件和前提。甚至，对于许多试图寻求更多的经济收入，寻求出国机遇的人来说，放弃自己的工作和固定收入，而去北京租上一间农民的房屋当盲流艺术家，不啻为一种捷径。

当然，就大多数盲流艺术家而言，对于一种生活方式的选择远远重要于对于自己艺术的选择和思考。“盲流生涯”本身的刺激性，超过艺术而成为对“受过高等教育”的艺术院校毕业生们的最大诱惑。

从这一点上，我们不难看出，盲流艺术家们选择这种没有安全感的生活方式，更多的是出于在一种陈旧体制中冒险的兴趣。他们不愿意隶属于某一个单位或某一种机制，他们希望从一步步的生活劳动中找到一条通往职业艺术家（或者说独立的专业艺术家）的道路。对于这些不愿意受制于社会现存机制的人来说，商品经济的发展和经济机遇的增多，正好为他们提供了在艺术创作的同时又能经济自立的可能性。

毫无疑问，中国原有的关于职业的安居乐业的传统观念，中国艺术家以及一切在单位里工作的社会成员的固定精神状态，在80年代受到了最强有力的挑战。个体经济和个体经营短时间内的成功，使人们意识到，在脱离固定的单位体制状态下，个人的努力也许更能体现出自我的价值。从这个角度来看，对于艺术家而言，这一时期的盲流现象又不是一次无畏的“反传统”行动。反传统的任务事实上已经在社会经济生活中被那些个体户和停薪留职甚至离职者所完成。盲流艺术家这一现象的出现，实质上只是社会现实发生变化的一个内涵丰富的隐喻。

对于作为个体的盲流艺术家来说，追求内心生活的无拘无束是自不待言的事。但是，这种追求的目的的达到，似乎又必须与他们的生活基本条件相联系。正是在这一点上，那些外国的购画者扮演了重要角色，当然，对于这一点，也有盲流艺术家表示了相当的反感。艺术家张念这样毫不留情地写道：

> ……为了生活，现代艺术家可怜巴巴的（原文如此——引者）盯着洋人的钱包，他们的爱好成了现代青年艺术家活下去的源泉，这比妓女卖淫还恶心。[3]

但是，出于生计的考虑，许多艺术家却不得不干这种“比妓女卖淫还恶心”的勾当，这也是事实。换个角度看，这种状况的存在，说明了盲流艺术家的社会角色还非常脆弱，相对于整个社会和文化的背景而言，这种角色的自我肯定性依然处于风雨飘摇之中。正如“星星”的大多数成员都迁居国外一样，在短短的一年时间内，一些盲流艺术家又纷纷重蹈了“星星”们的覆辙。当然，对这种出走的现象无可指责，但在一种特定的条件下，这种行为却具有了独特的文化和社会意义。独立于社会固有机制和传统运转方式的艺术家们，其最终的归宿似乎都不可避免地趋于同一。

盲流艺术家们都处于一种中间状态：他们是虚无主义者，但又时时不忘尘世的七情六欲和辉煌的成功；他们是社会的离心分子，但往往又因一种模糊的历史责任和社会

忧患而显出与超脱相去甚远的沉重。从某种意义上讲，盲流艺术家们是不愿意承担义务与责任的，不管是对艺术、社会、个人乃至家庭。这是一些笼罩在文化和艺术光影里的流浪汉，一群无所顾忌的享乐主义者。盲流艺术家温普林在他那篇原拟发表于《画家》的阐释盲流艺术家的长文里这样写道：

> 我想盲流的这个传统是从历史上延续下来了，这就是"随便"。而这个随便的思想基础是"自我"的观念——自我感觉的舒服和自我的不压抑。其实，这也是人文主义者之流的老传统了。从西洋文艺复兴时杰出的盲流艺术家们，如达·芬奇、卡拉瓦乔之流再到西班牙味道的、潇洒的盲流戈雅之类，一直再扩展至现代风味的盲流高更、波洛克。哪一代盲流不随便，随便地把握着人生的历程……

事实上，盲流精神——如果可以将这种不负责任的态度称为精神的话——与具有高度责任感的人文主义思想是背道而驰的，即便是世纪末的颓废主义和享乐主义，也还将艺术或美作为一种追求的目的。而在我们所见到的中国的这些盲流艺术家中间，那种完全放纵的对自在生活的迷恋，却似乎超过了一切成为艺术家的最重要的目标。换句话说，盲流艺术家这一社会角色的价值，超过了他们的艺术作品的价值。

毫无疑问，盲流艺术家的"艺术的"生活方式，为中国艺术家们提供了一种新的可能性，一种更适合于艺术家们进行艺术创造的社会的可能性而不是艺术的可能性。但我们能肯定地说，这些盲流艺术家们所采取的生活方式，使中国的艺术家看到了他们模糊的未来——不管他或她是否将彻底放弃自己的固定工作和稳定的收入与福利，他们都将发现自己的艺术生涯又多了一条新的道路。

1988年9月，在民间文化学术团体21世纪研究院（其前身被认为是《走向未来》丛书编委会）的主持与资助下，以艺术家温普林为编导、丁彬为制片人的一部名为《大地震》的电视片开始投入拍摄。

温普林在他的《世纪末的"巴洛克"——编导的废话》中说："这是一部以画画人的眼睛看世界的电视片。从编导、制片、美术、摄影到大部分参与创作的人都是画画的出身。因而从某种意义上来说它也是一件美术作品。"按照温普林的说法："片中无褒无贬只是表现，表现喘气和折腾、行动和不安。至于这一切究竟具有什么价值和意义，与我毫不相干的。"在一篇原拟发表在《画家》杂志上的小文《关于〈大地震〉》里，温普林又说这部电视片"企图将现代艺术界的诸般境况，尤其是标榜为具有'世纪末'精神的混蛋们一网打尽"。

由于经济及其他现实原因，这部电视片并未投入后期制作。摄制组的主要成员也于1989年6月之后解散。然而，也许真正值得记录的历史并不是电视片本身，而是摄制组围绕拍片组织的一些活动。其中摄制组于1988年10月15日至16日在长城拍摄的"告别20世纪"艺术活动尤具有象征意义。《中国美术报》1988年第52期记载了这次活动：

> 一天一夜的长城狂约会，从青年人追随卡车上的摇滚乐队上长城开始，尔后用成千尺白布捆绑长城，接着是一系列行动艺术：从京剧演化出来的跳神舞；现代舞剧片断、独舞；捆扎、文身的身体艺术；关于21世纪艺术的讲演；充满世纪末情调的戏剧场面；一部无人能解的"天书"；烽火台上滚滚的狼烟；最后是长城上的摇滚之夜。人们在演唱

和狂舞中达到高潮，第二天清晨又回到古老而寂静的都市。

这场综合了戏曲、音乐、美术、讲演的戏剧性活动在很大程度上具有发泄性质，它与这之后不久举行的中国现代艺术展中出现的种种行为活动形成了一种必然的呼应。其中具有受虐性的捆扎与文身的表演与'85思潮以来的行为艺术具有相似性。只是，当编导把这样的行为艺术以更大规模放在一个非常具有象征意义的环境——长城时，行为艺术本身的批判性的特征就表现得更为充分。当然，组织并拍摄这次活动是具有自悦性的。然而这种自悦性使我们感到了一种沉重的氛围。这在其中的一首摇滚歌词中以文字的形式传达了出来：

鼻青脸肿两千年
踉踉跄跄万里路
从前现在和后来
神话传说和典故
烽火箭垛 123
青砖绿草 345
将你全身都裹住
残破的四肢也会露出
裹住你的胳膊露出你的腿
裹住你的屁股露出你的嘴
裹不严、包不紧、绑不牢、绷不住
叮叮当当摆战鼓
踉踉跄跄走你的路

这种表现文化与精神溃烂的行为充分展示了这个时候的人们对社会急剧变化的不适应。对于艺术家来说，他们面临的不仅仅是感觉世界的紊乱与动荡，还有精神秩序的解体。艺术与文化成了展示一部分颓废艺术家生活方式的可以直接感觉到的形式。正如温普林在他的《编导的废话》中说的那样："他们急不可待地要走向下一世纪，从内心到行为都充满了惶惑不安，而外表却又努力做出很是潇洒的模样。"《大地震》的拍摄是一次潇洒的活动，由于这种潇洒是"盲目"的，因而，那些保留下来的电视片素材带就成了记录虚无主义文化现象的文献。

温普林（1957— ）是中央美术学院美术史系的毕业生。曾从事过油画拼贴的创作。无论是电视片、摄影还是其他活动，艺术家盲目的心理状态是十分清楚的。他的朋友丁彬说温普林的作品"极富幽默性"。温普林作品的幽默是对社会现实在心中造成的复杂心态的消解。丁彬（1960— ）1984年毕业于中央美术学院国画系，他被认为是北京最早自费举办个人展的画家之一。他最初为北方交通大学教师，以后"落草为寇"。作为盲流艺术家，丁彬的观念实际上是不同于温普林的。这位艺术家希望"养活"艺术，而不是"用它来养活我"，他指望着有人用感情去换取他的艺术，而不是金钱。可事实上，盲流艺术家的生活方式与活动的范围，在很大程度上注定了丁彬的命运。

早在1986年的冬天，盛奇、赵建海、奚建军等人就以在北大校园进行的"观念21行为"活动而在北大乃至文化艺术领域里招致了批评。到1988年5月，盛奇、赵建海又和郑玉珂、康木在古长城遗址完成名为"观念21—行动展观"的行为。由于他们的行为艺术所体现出的精神状态与温普林的感觉颇为合拍，所以在1988年10月，温普林约请盛奇等人在长城拍片。盛奇（1965— ）在长城所进行的"太极"捆扎表演，将无可奈何和无力挣扎的心理展示得相当充分。他在一篇给《画家》的小文里谈到了"对未来世纪的畏惧"，并且"这种感觉渗透在每一个毛孔之中"。因而他有意识地寻找一种消解

方式：

> 太极之奥妙，在于人与自然息息相关，像冰融化成水的过程，其实质原本是无差别的。为平衡而吸而呼，呼吸、呼吸，由短至长。由体会到感知，再由感知到无知，无知无觉乃至无为之境界。
>
> 吸气——呼气——吸气，自自然然……

其实，盛奇的“太极”表演并没有使自己回到自然状态。对所谓“自自然然”的状态的追求，最终却导致了强迫性的自虐。

参与“观念 21—行为展观”的康木、郑玉珂这两位艺术家进行了捆扎与文身的表演。由于“文身”的艺术如此具有自虐性，因此表演更接近于受难。和盛奇的宣言相似，郑玉珂为《画家》杂志写的几句话，也反映出与大多数盲流艺术家相同的“盲目”的心理状态：

> 从现实的内疚，到内心的真实；从现实的真实，到内心的内疚。从客体，到主体；从人，到物；从天，到地；从山，到水；从人间，到地狱；从人，到仙；从仙到人。

“自自然然”依旧是艺术家的追求，追求的结果依旧是对自身的虐待。

如果说盛奇和郑玉珂的行为艺术多少算是一度盛行于中国各地捆扎行为的重复的话，盲流艺术家王德仁的事件设计还能算是有些特点（他在 1989 年 2 月的“中国现代艺术展”上抛撒避孕套的臭名昭著的行为，导致了非同寻常的新闻效应）。艺术家自称，早在 1984 年，他就开始构思一个称之为《最后的东方》时空艺术。这个攀登桑旦卡桑峰的行为活动使王德仁获得了从未有过的体验。攀登的时间是 1986 年 7 月，与他同路的有天津美院自费生巴特尔。王德仁与他的朋友是否攀上了 6570 米的高峰，他们是否遭遇到了如他所说的那样的险情，被一些批评家和艺术家所怀疑。但无论如何，一次艰难的体验活动肯定会给他们以不同寻常的感受。1988 年 3 月，王德仁在北京大学广场展示了他的《第 3 系列之一——大美术革命演习》。批评家陈卫和在她发表于《中国美术报》1988 年第 44 期的《北京“盲流”艺术家印象》中是这样表述王德仁的思路的：

> 以铺地横幅，书写标语和围观人群的无意识参与所引起的骚乱，达到再现他童年时所经历的“文革”场面的目的，他自述童年与少年时代因出身地主而背了 15 年“小地主”的绰号，他认为无意识参与者的表演行为又把他推回到童年时代，而他的目的在于证实“文革毒素还不自觉地残留在 80 年代中国人的思想观念之中”。这种对童年心债的偿还，竟是以导演“模拟戏”来实现的。

以后，王德仁又进行了种种行为活动。但均未给他带来“美女如云跪拜”、“记者之流蜂拥而上，闪光灯噼噼啪啪”（温普林）的结果。只是到了“中国现代艺术展”，他抛撒避孕套时才达到了他出名的目的。

其他盲流艺术家还有关伟、阿仙、林青岩、张大力等。这些艺术家在 80 年代的现代艺术进程中虽然没有构成什么影响，但他们的行为与艺术仍然属于这段历史。我们在张大力这样的盲流艺术家那里感受到了令人同情的悲观主义（“人生本是虚无海面上的一虚舟，是茫然，是永恒的哑谜”[张大力]），也在像阿仙、关伟这样的艺术家手下见到一些有特色的作品。

纯粹的和不纯粹的（那些有固定工作单位但因各种原因并未在固定单位工作的，及因生活问题断断续续地放弃盲流生活的）盲流艺术家，远不止北京的范围。盲流艺术家这一概念已经超出了狭窄的地区而扩展到

了对一种普遍现象的概括。当我们分析他们艺术的时候发现，正如他们的具体生活方式与环境的互不相同一样，他们通过艺术反映出来的精神形象也是因人而异的。

圆明园村的艺术家在思想与生活态度方面是不一样的。不过，在他们中也有一个共同之处，那就是社会和经济体制上的改革在给他们带来茫然的同时也给予了他们前所未有的自由。他们在享受着这种自由的同时，对“真正意义上的文化改革并没有出现”普遍感到愤怒和不满。他们希望拥有从事艺术的充分条件和文化氛围，但由于贫困而导致的无价值感却首先打击了他们，持续的担心与焦虑在他们心中唤起了特殊的叛离和怪诞心理。

最先进驻圆明园的是一群青年诗人，人们知道的有黑大春（庞青春）、雪迪（李冰）、邢天（唐伯志）等。很快，这些诗人组建“圆明园诗社”，开诗歌朗诵会，出版油印诗集。以后，有越来越多的青年艺术家来到这里。1988 年，一位叫隐南的人第一次记录生活在圆明园旁的村落里“颓废和疯狂”的艺术家。他们有时甚至有意识地放纵自己：喝酒、斗殴、狂吠、放浪形骸。80 年代末，王德仁、张大力、康木等艺术家曾是这里的成员。

20 世纪 80 年代，轰轰烈烈的’85 新潮更多地发生在北京以外的城市。1989 年，准备了不少时间的“中国现代艺术展”在北京的中国美术馆举办，似乎才在中国的政治文化中心将各地的现代运动做了一个“检阅”。正如我们在前面所提示的那样，这是一次’85 运动的最后的晚餐。之后，中国现代艺术家再也没有回到乌托邦的文化社会，而是进入了一个物质主义的市场领域。与’85运动有关联的人物如费大为、高名潞、侯瀚如、周彦等人相继出国，运动本身已经烟消云散。无论从任何方面讲，要继续 80 年代的革命都已经不再可能。

1989 年以后，那些在北京的盲流艺术家开始了更加具体而残酷的盲流生涯。他们远离了自己的家乡，认为自己似乎与生俱来就只能从事被称之为“艺术”的事情。而北京这个有很多领事馆和外事机构的政治文化中心就成了他们理所当然的立足之地。至于选择圆明园这个具有历史意义的郊区，并不是因为圆明园的艺术或者文化价值，而是因为它距城市中心的距离和房租价格。[4]正如编辑张晓军注意到的：

> 事实上，圆明园的历史废墟与艺术家们的文化取向并没有必然的因果关系。如果说有联系的话，也是一种潜层的。只能说这群艺术家们在潜意识中承继了中国近现代艺术历史流程中的奋进与悲壮，即肩负着中国文化发展的神圣使命，重建中国的艺术繁荣。实际上，圆明园画家村的艺术家并没有一种历史的负重感，只有一种生活方式和生存模式的选择。[5]

从 1991 年末开始，圆明园村的艺术家迅速增多。漂流的生活状态、没有确定的未来、自由的空间把艺术家吸引到这里，似乎浪漫的梦境和诗意的理想可以在这个地方获得实现。在他们的理想中，艺术精神与物质或金钱似乎是相互抵触的。80 年代的现代艺术似乎也用自己的历史提醒着他们，艺术的推进是在一种思想解放的状态下、在没有过多的物质追求的前提下实现的。

可是，市场经济的出现，已经完全改变了中国的政治和社会地貌。就在圆明园南面，出现了所谓的电子街——中关村。这是中国一个具有象征性的地方，它代表着信息产业的中心、经济发展的范例以及获取财富的天地。[6]进驻圆明园的艺术家们每天面对这个市场经济的据点，对这里的环境据说非

常反感：

> 圆明园的艺术家们抛弃了一般人的价值观念，作为现实社会所应守护的一切他们都抛弃了，他们已嗅到各种不符合自己心灵发展的危险气味，于是他们尽力回避那些危险的动机，拒绝它们钻进自己的头脑。他们中的一些人学会了巧妙而果敢的逃跑本领——从所谓的现实中、从不符合自身状态的诸种困境中逃跑出来，但难说在这个意义上的逃跑不就是另一种意义上的激进。正是怀着这样理想的一群漂流者，在20世纪的80年代末、90年代初，自然形成了中国艺术家的聚居地，人们把这里称为中国的格林威治、苏荷或东村。[7]

圆明园艺术村的辩护人的这种说法不太准确。事实上，有这么多的艺术家诗人和其他社会分子聚集在这里，除了对一种生活态度和生活方式的认同外，也是因为个人经济上的危机使他们没有别的选择。他们不愿意回家，不愿意受到机构制度的制约，不愿意对实际社会生活承担更多的责任。但与此同时，他们在每天毫无节制的生活当中仍然抱有一线希望：作品被外国人买走，自己被海外经纪人代理，他们希望哪一天突然获得成功，希望这个社会对他们给予高度的尊重。

80年代的现代艺术高潮在1989年突然结束。圆明园艺术村的形成恰好与这种突然死亡的余波有关，就好像一场战役结束之后，散兵游勇总会在失去了胜利的黄昏中临时聚集在一起，相互依赖，寻找继续生存的信心。艺术村能够作为世纪末中国现代艺术的一个象征，不是因为"它正赶在新旧时期的交叉路口上，起着承上启下的作用"，而是因为它为以后对社会转型时期的研究提供了一个辅助性的例证。

直至1993年，艺术村还住有数十位画家，他们来自各地，大都毕业于美术院校。值得注意的是，90年代的重要艺术家方力钧直到1993年还没有离开圆明园艺术村。这个时候，玩世现实主义正成为继新生代之后的又一个重要艺术现象，方力钧在这年参加了"后八九中国新艺术"展览、柏林"中国前卫艺术展"和6月的"威尼斯双年展"。丁方是80年代重要的艺术家，这个时候，他在圆明园艺术村继续着他的艺术活动。在1991年1月，针对1989年之后的艺术是否应该有变化时，他说：

> 我现在的思想很简单，可以用几个字概括：返回大地。即所谓"道化肉身"。这种态度比任何伪宗教都高级的地方在于，它下来了。这种精神不是在上帝那里，它须受苦，深入到每一个很具体的个体生命的感受之中，而正是这些独特的感受是形成独特语言的基础，这种返回就不再有很狭隘的民族性。[8]

丁方在1991年左右进行的实验在风格上与80年代没有太多的变化，这位艺术家坚持对抽象的"人类精神"的冥想。这个期间他实验了一些尺寸不太大的具有抽象倾向的作品。之后他成为台湾艺术经纪人王文纪代理的18位大陆青年艺术家之一，参与了《艺术潮流》的编辑活动。

尽管愤世嫉俗是这里的艺术家的特点，但是，作为圆明园艺术村的艺术家王音、杨茅然、魏野、魏林、刘彦、张锋、邱兵、邵振鹏同样参加了中国油画双年展。如果开列圆明园艺术家清单，还可以见到伊灵、鹿林、邱敏君、杨少斌、祁志龙、张洪波、摩根、叶友、黑月、何锐军、王丕等这样的名字。

正如我们前面所分析的那样，进驻圆明园的艺术家普遍存在着一种背离既定艺术

体制的倾向。背离之后的唯一选择，似乎是在这个远离体制的地方最终成为职业艺术家。张晓军在他的报告中说，艺术家们在圆明园艺术村所在地“像农民一样地在画室里劳作，他们像个体劳动者一样地把作品拿到市场上出售。以文养文、以画养画的生存方式，适应了我国商品经济状态下的艺术生产格局，它既受市场的制约，又在市场中获取再生产的动力”。这种表述多少带有一种诗意，但这种诗意的对所谓职业艺术家的期待，并没有在大多数聚居此地的艺术家身上得到回报。

1993年3月，在北京炎黄艺术馆，有一次所谓的“职业画家的第一回展示”，展览低廉的请柬标有11位陌生的艺术家的名字。结果，人们发现炎黄艺术馆内根本没有他们要观看的作品。艺术家们没有能在展厅里展出自己的作品，表明展览的实际操作出现了问题。但这并不妨碍艺术家们在发放请柬的行动中，试图追求“职业”的艺术生存状态。当然，这种“职业艺术家”的生存状态，除了有依靠艺术“自食其力”的冲动驱使外，也有艺术家们对艺术成就和艺术历史的憧憬。严正学在题为《天葬之路》的自传中写道：

19世纪50年代，卢梭来到巴黎的枫丹白露定居，随后，朱莱、丢普勒、杜比尼等青年画家也相继来此定居，由此形成法国著名的巴比松画派；二十多年前的美国纽约苏荷区里，曾聚集起一群异想天开的青年艺术家，后来它终于成为世界著名的现代多元主义绘画的发源地；90年代的北京，在圆明园废墟上的福缘门村，寄居着一群来自全国各地醉心于绘画艺术而称为“盲流艺术家”的年轻人……[9]

《圆明园艺术村自由艺术家宣言》中也有类似的表述：“黎明前的地平线上的曙光已慢慢升起，照耀在我们的精神之路上。一种新的生存形式已在华夏大地上的古老而残败的园林上确立！”显然，这些圆明园艺术村的成员对进入艺术历史充满幻想，他们相信凡·高的神话将在他们身上再次出现。

从1992年起，新闻媒体对圆明园艺术家村给予了大量的报道，其中不乏具有神秘感的猎奇和政治目的，但在实际上却助长了许多圆明园艺术家们的雄心壮志和自我陶醉。不过，丁方对这样一种状态有自己冷静的看法：

圆明园的画家村已在全国各新闻媒介上被予以“特别”报道，使许多人对其产生了莫名的玄秘感。实际上，这里并无神秘，也没有那许多的浪漫情调，只不过是一群选择了以画画为职业的青年人，由于地理和客观条件因素，不期而遇地相聚在圆明园遗址公园西墙外的一片居民区内。整个的情况是严峻的。从来没有听说过在商业、生意日益发达的当今社会，还有哪个角落能够避免冲击而保持“乌托邦”的诗意。大家——不，各人只能靠自己，靠自己的才华、实力、反应能力、敏锐度、交际能力及忍耐度。现代社会毕竟要求人们的太多，最好什么都会，从最隐秘的凝思创作到粗陋的敲敲打打，这样才能求生存，求发展，求精神上的需求。没有什么可怨天尤人的，因为我们就处身在这样的时代。也许，真正的艺术在未来的“明天”会更加被社会和公众关注，但在更为真实的“今天”，它只能是如此。希望在遥远的地平线。

无论如何，圆明园艺术村的艺术家主要还是以自己的生活方式而不是艺术本身对社会产生影响。应该说，是他们的波希米亚式的生活方式创造了反体制的神话。在整

个90年代，圆明园艺术家以没有工作、没有家庭、没有规律的生活和没有明确计划的聚会，以大量的酒精和性向循规蹈矩的世人展示了一种具有魅力的艺术家生活风格。圆明园艺术家强调非理性生活的重要性，强调感情对艺术的至高无上的影响，强调艺术与生活的不可分割的联系。正是在这些追求当中，批评家们发现了他们对既定体制的反抗心态。栗宪庭说："从社会文化角度看，它是积极的，是从一种社会生活的框架上对官方进行反抗，不管追求什么，自有它的意义、有破坏性，这个社会还是需要破坏性的东西的——比较有意识的破坏。"[10]

其实，这时的圆明园艺术家的"破坏"没有明确的社会针对性。与80年代的"星星"艺术家不同，他们缺乏政治目标和最初的正义立场，同时，这个阶段的中国现实已经不需要那种追求民主和自由的浪漫主义的姿态的重复表演；他们不是浪漫主义的狂热分子，因为他们没有任何理性的价值标准和坚定明确的艺术信念；他们没有表现出对逻辑和科学精神的注意，因为他们仅仅对处于理性边界的无意识状态感兴趣。圆明园艺术家王秋人在1992年12月写了一篇《圆明园艺术村自由艺术家宣言》，他在陈述圆明园艺术家的精神指向时这样说到：

我们要回到生活的本来状态中去，恢复真实的人生和人的本来面目！

我们注重内心的精神观照。

我们追寻的是整个人类正在丧失的却是我们赖以生存下去的最为本质的事物。

我们为了我们的艺术信念扛起我们的爱情、信仰、欢乐、悲伤、痛苦、成功、失败、死亡去漂泊！

我们为了我们的灵魂和思想的实现流浪在故乡的土地上！

事实上，大多数圆明园艺术家对"生活的本来状态"并没有给予认真思考。这个"本来状态"几乎是一个具有巫术色彩的"他者"，没有人见过，也没有人真正信仰过。一旦生活现实的状态发生改变，特别是物质生活条件发生改变，他们就不会去关注那个由于金钱的短缺导致的饥饿的"本来状态"。换句话说，圆明园的艺术家们并没有把他们的这种波希米亚人式的生存状态当做终极，而是把它作为过渡和桥梁。因此，尽管许多圆明园的艺术家对清贫、自由的生活津津乐道，可是一旦他们拥有了金钱与名誉，便不再重复过去。方力钧、岳敏君、杨少斌这样的艺术家就是这种追求"本来状态"倾向的杰出代表，[11]当自己的艺术受到来自批评家和西方人的重视时，他们就及时离开了艺术村，开始寻找更加适合自己生活与工作的环境。

1993年，艺术家们纷纷开始考虑调整自己的工作与生活条件。很快，通县的"宋庄"替代了"圆明园艺术村"成为90年代艺术家的聚集场所，当市场经济给予充分的条件时，艺术家的聚集地在规模、功能以及性质上也发生了明显的变化。方力钧、刘炜、张惠平、王强、高惠君和岳敏君于1994年初最早到了宋庄，很快，圆明园的其他艺术家如杨少斌、邵振鹏、王秋人等艺术家也纷纷转移到了宋庄，这个距北京不远的农村成为艺术家新的聚集地。

注释

1 1990年，国家与政府的工作以及重要领导人的讲话所透露出来的信息表明经济领域里的变革并没有停止：

1月4日至8日，国务院在北京召开全国经济体制改革工作会议，主要讨论的是企业改革。8日，李鹏在会上发表《改革开放要沿着健康的轨道前进》的讲话。虽然他微妙地说明了在治理整顿期间，改革措施要围绕治理整顿来进行，但是，治理整顿和深化改革并不是互相对立而是相辅相成的观点表明了继续改革开放仍然是未来的重点。

3月3日，邓小平在谈及国际形势和国内经济问 题时的讲话提醒了中国在国际格局中位置的稳定与经济发展有根本的关系。中国能不能顶住霸权主义、强权政治的压力，坚持社会主义制度，关键就看能不能有较快的增长速度，实现发展战略。关于国内经济，邓小平强调现在特别要注意经济发展速度滑坡的问题。要力争在治理整顿中早一点取得适度的发展，适度的要求就是确实保证这十年能够再翻一番。

4月18日，李鹏在上海宣布：中共中央、国务院同意上海市加快浦东地区的开发，在浦东实行经济技术开发区和某些经济特区的政策。开发浦东、开放浦东，是中央为深化改革、扩大开放而做出的又一个重大部署。4月30日，上海市人民政府宣布开发浦东的十项优惠政策和措施。同年9月10日，国务院有关部门和上海市政府向中外记者宣布开发、开放浦东新区的九项具体政策规定。浦东的开发、开放随即进入实质性启动阶段。

5月12日至17日，江泽民在考察海南经济特区时指出：中央关于兴办经济特区的战略决策是正确的，在海南实行的各项政策不变，海南省吸引外商投资，进行成片开发，党中央和国务院是支持的。

5月23日，国务院批转国家体改委《在治理整顿中深化企业改革强化企业管理的意见》并发出通知，再次强调企业承包经营责任制的政策不变，各地区要认真搞好下一步企业承包的衔接工作。

5月28日，国务院批转《一九九O年经济特区工作会议纪要》并发出通知，充分肯定了进一步办好经济特区，对于推动改革开放、扩大国际影响具有的重要意义；要求经济特区在治理整顿和深化改革中求稳定、求提高、求发展，把外向型经济提高到新水平。

6月19日，江泽民出席中共中央政策研究室在北京召开的农村工作座谈会时指出：要稳定和完善以家庭承包为主的联产承包责任制。促进农村商品经济发展是谈话的重要内容。

11月10日，国务院发出《关于打破地区间市场封锁，进一步搞活商品流通的通知》，《通知》提出了维护企业的生产、经营自主权，确保商品畅通无阻等六条具体要求。

11月26日，深圳隆重举行庆祝经济特区建立十周年招待会。江泽民在会上说，创办经济特区的实践是成功的，实行改革开放的总方针是完全正确的。同日，经国务院授权、中国人民银行批准，上海证券交易所正式成立。这是中华人民共和国成立以来在大陆开业的第一家证券交易所。

12月25日至30日，中共十三届七中全会在北京举行。会议提出了建立适应以公有制为基础的社会主义有计划商品经济发展的、计划与市场调节相结合的经济体制和运行机制。尽管“公有制”、“社会主义”的概念仍然被放在主体位置，但是，“商品经济”和“市场”的概念保持着合法的地位，并且具有潜在的重要性并成为真正关注的

重点。

2　1989年3月4日《人民日报》报道并统计：流民大潮总数达五千万人。在二十三个百万人口以上的大城市，流动人口日均流量已近一千万。3月5日，国务院办公厅发出紧急通知要求各地控制流民进城，避免城市发生严重的社会混乱。

3　本节所有未注明出处的引文均出自《画家》未出版的《盲流艺术家专辑》。

4　最初在圆明园生活的被认为是诗人黑大春，在京的一些诗人们经常出入其间，饮酒赋诗。“星星美展”的很多成员也经常出入圆明园。黑大春的诗作《东方美妇人》、《圆明园酒鬼》就是在圆明园完成的。艺术家们为什么要选择圆明园这个地方事实上很难有明确的原因。艺术村位于圆明园大宫门东侧的福缘门、洞天深处、南船坞一带（原圆明园景点之名），历史上是清代西郊皇家园林的中心位置。艺术村的东南面分别为清华大学、北京大学。

张晓军在他的《圆明园画家村——一种集群模式的启示》一文中作了这样的报告：

1986年前后，一批中央美术学院和中央工艺美术学院的应届毕业生，由于毕业分配不对口和其他原因而滞留在京。

拥挤的都市没有他们的安身之地，他们便向交通较为便利的城乡结合部发展。他们最先居住在北京大学西门的篓斗桥、挂甲屯和圆明园内。在他们到来之前，这里就已居住着为数众多的高等院校进修生、研究生和外国留学生，形成了一个个小规模的学者聚居点。邻里间几乎都是文化人，这样的环境既有利于相互间的学术交流，也有利于较为封闭地从事个人研究。

1989年以后，由于这里的住房逐渐紧张和过于喧闹，艺术家们便向较为偏僻的圆明园村和福缘门西村迁移。到目前为止，艺术家相对集中的圆明园村和福缘门西村，聚居了百十余名艺术家，其中包括画家、诗人、摇滚乐手、流浪歌手，以自由画家人数居多。他们分别来自全国的二十几个省份，十余个不同民族。这里既有艺术院校的毕业生，还有少量的职业者，绝大部分是艺术自学者，他们在这里开设画室，潜心创作，以卖画为生。

刚刚开始的时候，画家村的日子异常清苦，他们靠家庭及朋友有限的资助和偶尔卖画的收入来维持每月三四百元的房租水电、自己的日常生活开销以及绘画材料的补给。传媒对他们“清水煮面、面如菜色”的报道又使这里成了新的旅游景点，访者络绎，画家们深觉自己像变成动物一样的侮辱。

经过几年的发展，画家村的生活方式变得较为固定。全国知名的大腕一年卖画可收入1万美元左右，有的被港台画商签约买断；尚未建立起固定渠道的画家靠偶尔卖画，一年亦可有二三万人民币的收入；卖不出画的画家交不起房租时，便出去打工，设计广告，画草图，进行装潢设计，渡过难关。这里的人们互相交流、相互接济等关系也异于外面的世界。

5　载《美术通讯》1992年第9期。

6　发表在台湾《艺术家》1993年第11期中的《圆明园艺术村专辑》里写到：“你天天可以看到西服革履、手持大哥大的大款，邮局门口的各种货币兑换人，经营着各种产品的大小公司林立在大街两旁。这里的人们是社会消费的中坚力量，这些人忙忙碌碌、讲究实际，待人律己都用同一种经济价值的标准来衡量，这是我们现实社会天天出现在我们眼前的一个缩影。”

7　见台湾《艺术家》1993年第11期《圆明园艺术村专辑》。

8　引自1991年1月与丁方在他的圆明园工作

室里的一次谈话记录。

9 未文、晓岱:《灵魂没有港湾——与圆明园艺术村的对话》。

10 转引自汪继芳:《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》,北京:北方文艺出版社1999年版,第64页。

11 在一篇介绍艺术村的文章里是这样描述后来成为玩世现实主义代表艺术家方力钧的:"他是1991年7月搬到福缘门村的,这之前他在西苑、挂甲屯都住过。他的屋里有茶具,有一个用来搁画笔、颜料的不锈钢的小推车。白天他来村里画画,晚上则回到宾馆的家。他找了一个德国姑娘做老婆。"(汪继芳:《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》,北京:北方文艺出版社1999年版,第34页)

33

新艺术及其艺术家(一)

尽管1989年的社会空气有些特殊,但中国美术家协会还是按照计划于7月举办了第七届全国美术展览。以韦尔申的《吉祥蒙古》、刘仁杰的《风》、王岩的《黄昏时寻求平衡的男孩》这类作品为代表的写实主义倾向得到了奖励,这些在主题和情绪上仍然表现出模糊与灰色的作品获得奖项可以看成是不同艺术观念在官方展览中达成最终妥协的结果。几个月前在中国美术馆里展出的"前卫艺术"不能出现在这样的官方展览中,而这个时候也没有谁愿意承认自己是艺术上的保守主义分子,于是,寻求中间地带以保持艺术的合法化位置就成了行动的准则。不过,这种妥协在批评家看来仍然不能容忍。批评家水天中在他的《七届全国美展油画印象》一文的开端就带着怀疑的态度:"虽然美术界许多人早已预测这届展览不会出现惊人的作品,但作为五年间的发展过程,是大步前进,原地踏步抑或蹒跚倒退,都是值得审视和思考的。"[1]为了确定展览的意义,针对这届美展中写实绘画居主流位置的状况,水天中强调许多作品更加接近象征主义或超现实主义:

少女和男孩的形象以及山地、旷野、寂静的居室都不是某种类型或观念的代表,而只是构成一种心境,一种气氛的联想。作品造成的内心萌动超出了在山野里奔跑的女人,在铁轨上嬉戏的男孩,在屋里独坐的少女这些特定形象在通常条件下所蕴含的感情。这种抒情的气氛不是鲜明显露和强烈的,它具有恍惚、隐约、迷离的性质。[2]

朦胧的变化总是有生活与现实方面的原因。毕竟,中国变革的历史也许从来没有像1989年这样难以做出判断。革命的浪漫主义冲动——艺术上表现为现代主义的情绪——在整个90年代遭到批判。1989年9月27日,中国美术家协会艺术委员会召集北京部分美术理论家和评论家举行了关于第七届美展的讨论会。会上,作为《美术》杂志主编,华夏的意见便体现出中国艺术家所熟悉的语言风格:

可惜的是近年来由于美术领域未能和不可避免地受到了自由化思潮的影响，致使美展的成果遭到了削弱，要不然，成果还可以也应该更大。十七年总的方向并没有错，问题在对政治与艺术的关系等问题的理解与做得太僵、太窄。这方面我也有过错误。不过，现在我认为，我们过去坚持的大方向今天仍然要坚持，美术创作的主旋律一定要有，应当改革的是那些理解和做得太僵、太窄的地方，而不是要把应继续坚持的都统统“改”掉。在改革“唯题材论”时，不能把题材的一定的作用也否定掉，甚至把不应当表现的内容也“改”了进来。这恐怕是不符合四个坚持与改革开放要紧密统一的要求的。这次美展像《地球的红飘带》与《鉴湖三杰》等这样的好作品太少。展品中有的在内容上有明显错误，还有的至少值得商榷。这类作品参加展出是可以的，但却给了奖，有的甚至得了金奖，这是令人困惑不解的。这将会在提倡什么的问题上发生混乱。比如《一把椅子和一个战争幸存者的肖像》(获铜奖)，当观者把画中所表现的情景与标题中“幸存者”联到一起，其结果就使人感到，似乎凡是在我们过去战争中牺牲的都是不幸的，而惟有画中人这样的是“幸存”的。其间所包含的抱怨与惋惜之情是不言而喻的。然而，我们人民解放军所参加过的不都是正义的战争么？对于正义战争不都是应当像国歌所鼓励的那样，应当“把我们的血肉筑成我们新的长城……冒着敌人的炮火，前进！前进！”为取得战争的胜利而勇敢地、不怕任何牺牲地去参加么？怎么能够像这幅画这样，对于这种牺牲不是积极鼓励和热情歌颂，而竟然是冷冰冰地抱怨与惋惜？这能说不是错误么！[3]

参加讨论会的许多人，肯定会因为华夏的这种看法而联想到历史上特别是“文化大革命”中的话语情景。然而出于学术态度、教养、安全感和权力合法化方面的原因，没有人敢于当场指出这种缺乏基本常识的看法中所存在的问题。不过，在这次讨论会上，郎绍君的发言仍然具有一丝针对性：

这届美展比第六届美展是大大前进了，六届美展题材决定论的影响还较明显，而七届美展政治工具论的观念就相当淡化，展览展示了五年来改革开放在美术领域的巨大成绩，应该给予充分肯定。要注意有一种倾向，打着反自由化的旗号反改革开放，对改革开放口头上肯定，具体否定。当然，展览在呈现多元化趋向的同时，表现个人心情、边远风俗、平凡生活的较多，对现实关心不够，力度不够。为什么对过去留恋，对现实冷淡？一方面大家意识到不能倒退，另一方面对前景不那么有信心，感到道路曲折，展览的看似平淡背后，有艺术家复杂真实的心态。[4]

郎绍君很清楚像华夏那样的看法所具有的守旧倾向，他在含蓄反驳的同时，还进一步提示了这次展览中作品倾向的潜在政治原因。

郎绍君注意到了画家对现实的冷漠，对生活的未来缺乏信心，对平凡的表现抱有兴趣，对个人状态给予关注。这位批评家的敏感值得重视。因为就在七届美展之前，中国年轻的艺术家对现实和生活还充满无限热情，对崇高与理想怀着深深敬意，对人类与民族的未来抱有极大关怀。可是转眼间，这类“无限热情”、“深深敬意”和“极大关怀”就消失了，仿佛在一次巨大的地震中被埋葬了。水天中所描述的“恍惚、隐约、迷离的性质”与这样的现实无疑有关。

艺术界的这种失落状态，七届美展的这

种"恍惚、隐约、迷离的性质"，与当时的中国文化和知识领域的怀疑态度极为吻合。在思想界，像甘阳这样的学者对那些对法国大革命持怀疑态度的人表示了不满；但是，当李泽厚这样的经历过不同政治革命和政治运动历史阶段的知识分子，要求激进主义者拿出革命成功的历史证据来时，他们所提交的答案又几乎都有一些苍凉。[5]在这个时期，中国的艺术家、批评家与中国的思想家们面临同一个问题：浪漫主义的精神与革命究竟是因为没有历史意义和价值而隐退到历史的黑幕之中，还是由于缺乏权力的支持而没有持续出场的可能？

新学院艺术与展览

1990年上半年，中央美术学院的一批青年教师举行了几个展览，展览中的作品基本上属于具象风格，画中的形象及其精神状态、氛围与第七届美展的情况一样，是一种妥协的中庸。当然，这是一种颇为真实的中庸，因为现实给予了这种中庸形而下和形而上的托词。参展的年轻艺术家不可能也没有像在此之前的新潮艺术家那样愤世嫉俗，他们的年龄、文化背景以及学院生活环境没有给他们提供极端反叛的心理依据。他们的理论基础和理智兴趣都没有集中在80年代艺术家所关心的焦点上，所以他们没有也不可能提出明确的宣言或理论依据。他们受到学院体制的规范，具有良好的基础训练，同时，他们看到了太多的西方和中国当代艺术的景观，所以，当他们以一个当下人的心理体验这个现实的时候，他们要求艺术以寻找属于自己的语言表达方式为目的，就成为很自然的事。

正如我们在前面描述的那样，1988年底艺术界就出现了"新学院派"口号和展览。它们被认为是针对新潮艺术的本质主义倾向，针对新潮艺术忽略艺术语言或没有回到"艺术本体"的一种提醒。"新学院派"口号提出的时间先于1989年2月的"中国现代艺术展"，可见，认为新潮艺术事实上面临转折的人们显然没有预料到，1989年2月的展览和6月的政治事件会在一种什么样的情形中来完成这一转折。直到1990年，当中央美术学院的艺术家们再一次亮出"学院派"的旗帜时，此时的所谓"学院派"与1988年出现的所谓"新学院派"已经面对着不同的文化现实。从这个意义上看，批评家易英在他发表于《美术研究》1990年第4期上的《新学院派：传统与新潮的交接点》一文中的说法就有了一定的历史真实性：

> 如果我们再回过头来认真回顾总结这个展览，确实可以看到它标志着新潮美术的分水岭，像有的批评家所指出的那样，它为中国的前卫艺术划了一个句号。这个意思不是说中国的新潮美术在一片混乱中完结了，而是说盲动的、模仿的、粗浅的活动告一段落，新潮美术应该指向一个新的方向。但是，对于新潮美术的批评至少有一点是正确的，"新潮美术"作为一个美术现象的代名词已经失去其逻辑性，现代美术的新阶段标志着对传统与当代文化的历时性与共时性的思考，标志着理性的判断与分析替代感情的冲动，标志着技术的训练和文化的修养重新开始向艺术作品渗透，这就是我所说的学院派的复兴，或新学院派作为一种文化现象的出现。实际上在"现代艺术展"上以徐冰和吕胜中的作品为代表，已经透露出这样的信息，而1990年上半年中央美术学院一批青年教员的新作则为新学院派的形成进一步提供了理论探讨的依据。[6]

易英在文中提及到的"新作"包括1990

年初的"中央美术学院建院40周年教师作品展",5月在中央美术学院画廊进行的"刘小东画展"、中央美术学院陈列馆举行的"女画家的世界"这样一些展览中的作品。

年初举办的"中央美术学院建院40周年教师作品展"有数百件作品。可是,真正受到关注的作品是来自喻红、王浩这样一些所谓"附中的一代"之手。与这些"新生代"比较起来,另外一些艺术家如陈文骥、马路、曹力以及苏新平的作品则依然继承了80年代的沉重与复杂。王浩采用照相似的语言方式,没有任何明确意图地记录下北京大街上的一瞬间场景;喻红画中的少女没有任何倾向性表现,与七届美展中的那些"恍惚、隐约、迷离的性质"多少有些相似。只是在这些年轻的画家笔下,无目的的状态完全没有一点诗意、象征或寓意的追求,没有神秘,没有恐怖,没有血淋淋的色块,没有天国的空间,没有尖锐的物体,表现手法也显得轻松随意。总之,在他们的作品里,没有需要情绪和理性应答的任何符号与信息。

参加由中央美术学院青年教师艺术研究会和广西出版社主办的"女画家的世界"展览的有姜雪鹰、刘丽萍、李辰、陈淑霞、喻红、韦蓉、余陈、宁方倩8位画家。尽管她们之间具有风格上的差异,但作品中所透露出的对"意义"的消解却是共同的。



33-1 韦蓉 《守护在海滩》 1996年 油画 97.4×130.5cm

在这些画家当中，最年轻的女画家喻红的《肖像系列》所表现出的形象世界是颇为独特的。画家在画布上强调对象的存在真实性，准确的造型与特殊的色彩处理展现了写实主义传统的技巧和魅力。然而有趣的是，画家在保留了人物的真实再现的同时，并没有对人物的表情进行倾向性的处理，这些似乎生存于真实环境中的人物显示出一种虚空感。

韦蓉的照相写实主义作品是借助于照相机和幻灯机制作的。这种方法对于艺术家的想象力是一种极大的限制。画家自己承认："作品的制作过程是很理性的，就像一种机械劳动。我觉得这很适合于我。"[7]作品从题材到构图都表现出对表现对象似乎不加选择的客观描绘。当然，艺术家在作品中还是竭力突出一种构图的偶然性，一个任意确定的构图，没有选择或添加特殊的含义。在这一点上，韦蓉的作品与喻红的作品有相似之处。



33-2 喻红 《烈日当空》 1991年 布上油画 120×160cm 中国私人藏

十年前，罗中立用超级写实主义的技法描绘了一个让中国人感动的"父亲"；现在，我们看到，画家的细腻描绘不再用于人文主义热情的表达，作品只是想客观再现枯燥的视觉景观。应该说，将艺术的焦点从"意义"描述收回到眼前的生活情景，这是90年代初的一种普遍心态。喻红和韦蓉的作品使观众看到了无意义的瞬间与没有意向的姿

态，在描绘女性的图式中，没有“青春”，也没有“风韵”。街景就是街景，人物就是人物，无需美化和筛选，无需事先的精确思考，任何戏剧性和文学性都不允许保留，这与王浩的作品风格状态几乎完全一致。

这几次展览中出现的作品，在90年代初成为被批评界关注的对象。实际上，尽管这些展览中的作品被称为“学院派”，但它们仍然与旧有的所谓“学院派”（主要是写实主义）不可同日而语。一个不容否认的事实是，经过80年代现代思潮的冲击，90年代美术学院的教学系统的、程式化和技术性的美术基础训练已经被动摇。正如易英注意到的：

与西方现代主义彻底摧毁了传统的学院派体制迥然不同的是，中国的新潮美术并没有和现行的学院教育形成严重对立的局面，尽管新潮美术的行为与学院所教的东西是格格不入的。有趣的是，不少美院的学生在课堂上还一本正经地画那些枯燥乏味的人体，在课外则忙于现代派的试验，二者还相当融洽地结合在一起。在这种现象的背后，当然有非常复杂的背景，从整体上说，一方面要补古典主义的一课，另一方面对现代主义又有一种功利性的紧迫感，加上社会需求和市场趋向，使得学院派的传统写实技巧在中国还有广阔的生存空间，这不是单纯以多元化的艺术风格可以解释的，不管怎么说，正是在这样的背景下，才为新学院派的发生和发展创造了条件。

作为一种校园文化体现出来的新学院派包括两层含义：其一，传统的学院派技术（不管是苏式的还是欧式的）对学生在接受现代文化时的作用和影响；其二，在中国特定历史条件下，美术学院成为现代主义艺术信息的中心，西方现代艺术的某些观念正是在这儿被研究、吸收，并作为一种语言逐步融化到中青年教员和一部分学生的创作中。相较而言，后一层含义对新学院派的意义更加重大。[8]

作为中央美院的教师和该院主办的《世界美术》的编辑，易英的说法应该有直接的依据和真实的材料背景。

这种新的写实主义倾向在刘小东的作品中表现得最为突出。刘小东的作品虽然被称之为“现实主义风格”，但是，也许是弗洛伊德的影响，他的笔下展示出的对象更多是艺术家自己的精神状态。就这个意义来说，这些艺术家在学院中受到的传统技法的影响仅仅限于技术层面，而这个传统技法的内在依据则已经丧失殆尽。对艺术家的精神和观念真正产生影响的，是奥基芙（李辰）、弗兰西斯·培根（陈淑霞）、照相写实主义（韦蓉）、弗洛伊德（刘小东）这样一些西方艺术家和流派。

无论如何，学院里的年轻教师在这个时期没有更多的选择。易英曾说：“他们的作品打动人的力量就在于自如地运用外来形式和忠实于自己的感受。”[9]可是，那是一种什么样的“打动”呢？这种打动的最恰当的替换词也许是一种放弃形而上思想的“趣味”。

新生代

于1991年7月在中国历史博物馆展出的“新生代艺术展”是艺术家王友身、批评家尹吉男、周彦、范迪安、孔长安共同策划举办的。由于展览的组织和主办单位是《北京青年报》，作为报社编辑的王友身事实上成为这个展览的执行策划人。按照展览艺术委员会的说法：“这个展览集中地反映了当今

美术史中十分重要的部分，这也可能是近几年美术史上十分重要的展览，因为它集合了这个时代人的心态。”参展画家为王浩、王华祥、王玉平、王友身、王虎、刘庆和、周吉荣、王劲松、宋永红、朱加、庞磊、喻红、韦蓉、申玲、陈淑霞、展望。

范迪安在展览目录中对展览的背景和这个时期的艺术状况作了介绍。不过，我们从这个介绍中看不到按常规应该出现在批评家笔下的“意义”。目录中，周彦注意到，“一种轻松的调侃意味”和“独创性的语言”在作品中出现。新生代画家开启了调侃意味的表现语汇，虽然他们没有对这种状态作强烈的夸张，但这种语汇却为所谓“玩世现实主义”提供了精神背景和材料准备。

将刘小东的个人画展和《女画家的世界》视为“新生代”倾向的开始是批评界普遍的看法。在此之后，北京，尤其是中央美院的教师又举办了透出相似氛围的展览：如“王华祥画展”、“喻红画展”、“苏新平画展”、“申玲画展”、“赵半狄、李天元画展”。直至“新生代艺术展”的举办，一个由更年轻的艺术家的工作形成的新艺术现象出现了。

新生代艺术家主要集中在北京。他们没有发表正式的宣言，也没有正式成立什么艺术团体。他们对80年代艺术家那种疯狂的理论兴趣毫不关心，也不热衷于为自己的作品寻求系统的理论依据。他们甚至没有写作的兴趣，他们仅仅关注眼前的细节，记录习以为常的人物或平凡事件，重视作品的制作过程。“画画就是画画，活儿要地道。”——这句出自新生代画家的话能够表明他们的精神状态。

“新生代”这个词的模糊性使得批评界没有给予精确的定义。在它产生期间，批评家尹吉男曾罗列了这样的议论：

目前，在理论界的很少的尝试性释读中，出现了歧义性或别具个性的理解。有人对新生代或近距离艺术内涵指称为“调侃与自嘲”，也有人指称为“泼皮意识”。基本上可以把上述释读看作是从大观念的意义为新生代或近距离艺术明确提供一个精神位置。

……

新生代与近距离艺术仅仅是个开端，正像90年代刚刚开始一样。新生代艺术家尝试以相对样式化与风格化的艺术语言同各自潜在切近的人生感受相结合，开始了他们的艺术实践。他们中的有些作品已经具有一定的文化针对性。新生代与近距离艺术本身的意义和我们的所有理论关照都要经过历史的无情检验。[10]

尹吉男在“近距离”的历史状况下对新生代艺术的历史性多少有些犹豫，这是可以理解的。毕竟，所谓新生代画家们在自己作品中提供的东西，仅仅是弥漫整个90年代中国前卫艺术领域的“调侃与自嘲”或者“泼皮意识”的前奏。

较之80年代的现代艺术家，他们是年轻的一辈。他们没有对“文化大革命”的现场体验，也没有经受过极端政治年月里的各种政治运动所导致的精神压力，所以，在他们的知识背景中，没有历史包袱和感伤回忆。这些60年代出生的画家缺乏被称之为“集体主义”的精神，这倒不是他们没有机会去体验“集体主义”，也不是现成的教育体制没有给予他们对整体关怀的兴趣，而是现实生活的紊乱和缺乏意义中心的精神氛围使他们对“集体”抱有本能的反感。过去的艺术家们关心“人类”以及“终极目标”这类问题，“大灵魂”和“拯救”这类思想占据着许多80年代前卫艺术家的大脑。可是，新生代画家对这类思想没有丝毫兴趣，以致他们对

于相关的哲学与思想和理论多少处于漠然状态。他们不同于年龄更大的艺术家,是因为他们在面对现实时的观念与心境发生了变化:从人类到个人,从形而上的天国到形而下的日常生活,从抽象到具体,从热情到冷漠,从拯救到逍遥,从分析的理性到反映的感性,从间接的想象到直接的表现,从冒险到平静,从诗意到叙事,从集体主义到个人主义,从中心到边缘,从焦虑到无奈,从严肃到嬉皮,从责任到放弃,从遥远到"近距离"——正是因为这样的变化,使得新生代艺术家的写实主义作品与同时存在的古典风绘画或十年前的伤痕写实主义有了鲜明的区别。

对新生代艺术或"近距离"艺术的历史价值判断没有"永无休止地争论下去",观众很快在"玩世"艺术中看到了新生代艺术中包含的无聊精神的更为彻底的表现。对新生代的艺术家来说,所谓"文化针对性"不过是画家对自己的心态给予记录而已。在直接面对生活对象时,画家没有作过多的思索,在他们的艺术中起决定作用的是"纪实性"与"直接性"。但是,心理素质的特殊性决定着表现语言的特殊性,"纪实性"与"直接性"终究会染上个人气质的尘埃。比如王浩的作品,在一种照片式的对现实生活的记录当中,画家倒不是对"逼真"有什么兴趣,而是可视生活的形象本身为他修炼"功夫"的心态提供了有利条件。一根电线,一块砖头,对它们的描绘在艺术家那里都是一种满足和实在,以致作画的过程显得比结果更为重要。李天元的作品几乎完全遵循着写实主义的路线,他希望通过遮蔽和部分揭示的方式将不同时代和没有关联的图像并置在一起,以唤起视觉上的感性趣味。

新生代绘画隐含的后现代主义的因素来自特殊的政治现实和社会精神风气。

在1989年之前,与现代主义相关联的"责任"是与"意义"和"理想"联系在一起的。前卫艺术寻求的权力合法化的目标是一种社会集体的目标,无数的艺术家和批评家在追求这个集体目标的过程中,感受了生活的意义。现在的问题是,究竟什么是生活的意义?在90年代拉开帷幕之后,对这个问题的回答已经变得非常困难。玫瑰色的市场经济前景,相应而来的自由主义预期在90年代初出现"暂停",任何英雄主义的行为都可能越出边界进入雷区。艺术动因似乎消失了,苍白的生活本身最为真实。虽然这个苍白的生活本身没有任何意义和主题,将生活本身的行为记录下来,也成了画家唯一能够做的事情——这是新生代、玩世现实主义产生的最初的真实背景。

新生代的这种精神状态很快呈蔓延趋势。导源于时代的虚无主义,最终引诱了一大批有同感的艺术家追随这样一种艺术风格。在第二年举行的"广州双年展"上,虚无主义的大火似乎得到了更多的空气和风力。王劲松通过多少有些表现主义的方式把一种无所谓的心态凸现出来,作品中的物象不希望进行任何"意义"的传达。张亚杰、曾浩的作品尽管表现风格不同,但在消解"意义"和进入普通生活状态方面是一致的。毛焰的《小山的肖像》采取了一种精制的技法,这种技法的精制似乎是一种对轻松情绪的抑制,审美标准似乎回到了作品。实际上,在"广州双年展"中出现的新生代艺术家的作品的主观随意性较之中央美院的画家更为突出,这显然与他们的艺术教育背景和生活环境有关。王劲松毕业于浙江美术学院,曾梵志毕业于湖北美术学院,宋永平和宋永红均不是中央美术学院的学生。至于忻海洲,则来自产生"伤痕艺术"的四川美术学院。就写实主义和学院派的教育体制而言,他们

似乎在一种相对“边缘”的状态中，因此也就更加肆无忌惮。

新生代艺术是一个无可奈何时期的产物，它利用了学院写实主义的技法，将“无意义的精神状态”表现得非常充分，为之后“玩世现实主义”的出现提供了精神准备、表现契机和铺垫了语言道路。它通过照相式的写实（如韦蓉、王浩）、表现式的写实（如申玲、王玉平、陈淑霞、王劲松、张亚杰等）、观念性的写实（如方力钧、苏新平、赵半狄、李天元、李辰、周吉荣、刘小东、喻红、王华祥等）为历史留下了这个时期的社会总体形象的证据。

玩世现实主义

“1992年4月我们在北京郊区一座庙宇改建的博物馆举办了刘炜、方力钧油画展。这是两位画家的第一次公开展，结果十分成功。观众的良好反应预示着现代画的光明前景。”弗兰描述的是玩世现实主义代表画家方力均和刘炜最早的玩世现实主义作品展。

在简朴的展览介绍页里，栗宪庭写到：

> 我称1988、1989年后出现，并以北京为主要聚焦点的新现实主义潮流为玩世现实主义，玩世与英文cynical同义，取其讥诮的，冷嘲的，冷眼看待现实和人生的含义。它是具有反叛80年代现代主义思潮的新的文化倾向。1989年的“中国现代艺术展”作为80年代中国新潮艺术的阶段性终结，同时也使企图引进西方现代文化以拯救和重建中国新文化的理想主义受到沉重的打击，玩世现实主义即这种不得不面对精神破碎状态的心灵的产物。

“玩世现实主义”这个名词最早出现在栗宪庭于1991年8月完成的一篇题为“无聊感和‘文革’后的第三代艺术家”的文章里。在这年初，栗宪庭就开始注意并研究一种写实主义的新倾向。

1993年年初，《创世纪》（创刊号）“盖尔波瓦咖啡馆”栏目主持人岛子将栗宪庭于1992年初完成的文章《89年后中国艺坛的后现代主义倾向》发表出来，这篇文章将这位批评家过去一年经过修正的思想比较充分地进行了阐释。[11]“玩世现实主义”一词进一步流行。在这篇文章里，栗宪庭作了一个被题为“附文”的注脚：对涉及“玩世现实主义”的“泼皮幽默”和“流氓文化”这两个概念进行了历史和文化上的联系。

在分析玩世现实主义现象时，栗宪庭保持意识形态批判的立场没有改变。他为玩世现实主义艺术家的出现勾勒了这样的逻辑：

> 玩世写实主义的主体是60年代出生，80年代末大学毕业的第三代艺术家群。因此在他们成长的社会和艺术的背景上，与前两代艺术家发生了很大的差异。“文化革命”的结束是知青代艺术家成熟的背景，西方现代思潮的涌进培育了’85新潮代艺术家，造成了前两代艺术家的拯救中国文化的理想主义色彩。然而这一代艺术家自70年代中期接受小学教育始，就被抛到一个观念不断变化的社会里，又在前两代艺术拯救中国文化的口号中开始了他们的学艺生涯。1989年他们相继走上社会，眼见“中国现代艺术展”在几乎穷尽西方现代艺术的各种途径之后，拯救中国文化的梦想却随之化为乌有，无论社会还是艺术，留给这一代艺术家的只剩下来去匆匆的偶然的碎片。这使他们不再相信建构新的价值体系以拯救社会或文化的虚幻努力，而只能真实地面对自身

的无可奈何以拯救自我。因此,无聊感不但是他们对自身生存状态最真实的感觉,也是他们用以自我拯救的最好途径。

这种无聊感促使他们在艺术中抛弃了此前艺术中的理想主义和英雄色彩,把前两代艺术家对人的居高临下的关注,转换成平视的角度放回到自身周围平庸的现实。无聊即无意义,既然无意义,便不必以恭敬态度对待它,因此,无聊感也促使了他们以自嘲、痞气、玩世和无所谓的态度去描绘自己以及自己周围熟视、无聊、偶然乃至荒唐的生活片断,以致形成一种泼皮幽默的艺术风格。[12]

正如栗宪庭注意到的,从精神上讲,玩世现实主义受惠于 80 年代的"超现实主义样式的现实陌生化和荒诞感的心理",然而,玩世现实主义放弃了对形而上的追问和对意义的寻求。因此,玩世现实主义没有多少形而上的精神背景支持。在很大程度上讲,玩世现实主义的思想是中国两千年来封建历史构成的世俗痞子文化的一种当代表现:自嘲(有时是自贱)、夸张、不切实际、随机应变、没有立场、自以为是、无可奈何。的确,60 年代出生的艺术家畏惧思想,他们对任何过去的思想表示不信任,因为他们听到了太多的谎言,看到了太多的丑恶并遭遇太多的难堪,他们有对高尚生活的常识却感到与之相去甚远,以至于他们开始怀疑高尚健康生活具有虚假性甚或欺骗性。个人的生活被放置在仅仅满足于存活的水平,放置在一种没有价值感的真空,一种随时接受任何价值标准又随时抛弃任何价值标准的阶段,以至产生像方力钧"王八蛋才上了一百次当之后还要上当。我们宁愿被称作失落的、无聊的、危机的、泼皮的、迷茫的,却再也不能是被欺骗的"这样的话来。由于"无聊"与"泼皮"这样的状态在 90 年代初被激进的批评家纳入反官方意识形态的范围内,所以栗宪庭将几十年前的文人林语堂的"放浪"这个"专制社会一束最后最强的光"同新的玩世现实主义艺术联系了起来。于是,新的艺术现象被赋予了新的内涵,一个与冷战和市场同时相关的内涵,一个与艺术的历史具有逻辑关联的文化内涵。既然"流氓"包含"具有离心倾向的知识分子、遭受过挫折的艺术家和诗人"这样的成分,那么,他们就非常自然地构成与"公开"、"合法""控制"或者"镇压"的对立。

然而,与历史上不同时期的意识形态对立的目的与结果不同,90 年代由玩世现实主义所表现出的意识形态对立除了要与现实进行对抗外,也同时在追求一种与现实的合谋。对于个体艺术家而言,加入玩世现实主义的行列既是一种艺术的需要,也是同时适应市场经济意识形态的需要:政治的刺激、金钱的诱惑、名誉的吸引、权力的影响、个人的机智以及对形式的创新都成为这个环境的一部分。当 50 年代出生的艺术家在对已经熟悉的各种思想进行理性的分析和检讨,并以波普艺术的语言来推进自己的艺术的同时,60 年代出生的艺术家则轻松抛弃了本质主义的惯性,以一种利益社会中的现实主义态度从事自己的艺术工作。

对虚伪的批判最终导致一种流氓态度,这并不新鲜。从某种程度上讲,玩世的流氓姿态实际上是承续着中国历史上不同时代的"王大点"的残酷人生观。[13]值得我们注意的是,这种被鲁迅批判过的看客,正是专制权力集团所期望的理想臣民。玩世现实主义艺术中表露的精神状态,就是接近这样的看客的。

1997 年,在荷兰布列达举办的"ANOTHER LONG MARCH Chinese Conceptual

and Installation Art in the Nineties"（"另一次长征：90 年代中国观念和装置艺术"）展览目录上，侯瀚如将政治波普和玩世现实主义的政治和文化背景作了有意义的阐释。这位 90 年代初离开中国大陆的批评家指出，中国 80 年代的艺术运动一直是集中在意识形态问题上展开的。1989 年后，先锋艺术在被国际艺术市场、机构和媒介体系接受的同时也开始得到国内外更多人的认可，而这些主要是通过玩世现实主义和政治波普而促成的。90 年代，随着经济高涨和向市场体系的转化，玩世现实主义和政治波普成为官方思想与"先锋"之间妥协的象征：官方与前卫代表都有意识地认同市场体制的价值。一方面，认可市场的重要性以及它的促进作用能巧妙地保持各自的力量以及在"改革开放"中的利益；另一方面，市场本身的推进似乎也体现了自由表达的可能性。

玩世现实主义绘画的语言具有风格主义和学院派倾向，它的目的并不是艺术语言的创新。将社会中存在的对政治和日常生活的普遍不满与市场价值融合起来，在暴露社会的消沉状态的同时又能够在经济上获得收益——在利用国际艺术市场的过程中，市场价值和极权主义如此奇特地相融在一起了。从某种意义上讲，玩世现实主义是一种文化实用主义，是一种旧有意识形态与市场意识形态奇妙结合中的产物，因此，它受到国际艺术市场尤其西方媒介的青睐是自然而然的。

玩世现实主义艺术的整体性面貌在"后八九中国新艺术"展览中首次被充分展示出来，并影响了许多年轻艺术家的绘画风格。直至大约 1995 年，玩世现实主义以与消费社会更加接近的"艳俗艺术"风格相融合，得到精神上的延续。

艺术家

我们已经讨论到的艺术家刘小东（1963—　）1988 年毕业于中央美术学院油画系第三画室。直至 1989 年的"中国现代艺术展"，也没有人注意到这个年轻人有什么才华——尽管这位画家有两件作品出现在这个重要展览中。



33-3　刘小东　《田园牧歌》　1989 年
布上油画　170×120cm

在 1989 年期间，刘小东已经画出可以被称之为"新生代"风格的作品，如《吸烟者》、《青春故事》、《父与子》、《田园牧歌》。这些作品几乎完全以表现画家自己周围非常熟悉和亲近的人物为主，但缺乏写实主义的主题性特征，无论室内或室外环境都没有任何矫饰的处理。1990 年的《雪地侠侣》、《人鸟》将"无聊"状态表现得更为突出。同

年完成的《阳光普照》在色彩上出现新的倾向，构图随意但对阳光的描绘表现出刻意的夸张。1991年的《踏春图》似乎有一种舞台的设计效果，人物与环境也倾向于平面化，同年完成的《合作》表现了另一类题材：经常可以在电视或其他什么地方看见的现实图像。从画面上看，画家开始尝试现实主义的“情节性”表现。画中的人物表情显得并不轻松，拥挤的空间成为画家强调的一种带有倾向性的表达。沉重的调子和严峻的表情使得涉及“政治”、“权力”的隐含意义凸现出来，与画家那些轻松的作品拉开了距离。

刘小东被认为“经常感到自己受着压抑，但要表明感到压抑的原因又十分困难”(范迪安)，这种精神状态与栗宪庭的分析较为接近。“刘小东反复以百无聊赖的城市青年人画”，多数倾向于孤离、困顿、无聊和冷漠，表现方法使人想到弗洛伊德。他的艺术被认为是乡土写实主义和古典写实主义之后的“新写实”，是新潮艺术与学院派“悄悄”结合的一个范例(邵大箴)。显然，刘小东的艺术是80年代转向90年代过渡阶段中的衔接点。更为重要的是，刘小东的艺术是最早为社会所知的玩世现实主义的艺术，他以放弃理想主义的态度、富于现实敏感性的绘画天赋表现了这个时期的社会精神状况，为历史留下一种富于审美价值的艺术佐证。

赵半狄(1966—　)最早引起关注的时间是1991年，这年他与另一位画家李天元共同举办了展览。在那份全开报版大的请柬上，两位画家陈述了自己的观点。在两位画家看来，绘画的现实是严峻的，以至可以提出“绘画死亡了吗”这样的问题。这种对绘画艺术的危机的敏感，在赵半狄后来的艺术路线的变化中被清晰地表现出来，不过这个时候，画家还希望拯救绘画濒临死亡的命运。他们希望年轻的艺术家联合起来，开创一个“第四画廊”。尽管这个概念有趣，并且画家也高喊“荣誉属于‘第四画廊’”，但这个概念在几天之后就不再被人提及。赵半狄的作品采用的依然是学院派技法，生动的笔触与自由的构图表现出画家的绘画天赋。画中人物表情漠然，人物之间没有呼应，题材也普通和过分地平常。尺寸不小的《蝴蝶》(1991)中的人物多少显示出惊诧的动态，但显然，那姑娘的动态和年轻男人的表情都没有什么故事依据，他们之间也是没有关联的。《怀抱皇城的少女》(1991)中戴眼镜的少女没精打采地躺在床上，构图使人想起英国拉菲尔前派的作品，不过，赵半狄在表现北京城里普通一隅的时候，并没有去追求拉斐尔前派式的诗意。1992年展出的《小张》的构图方式和展出方式，[14]提示了赵半狄对绘画艺术表现手段的进一步怀疑。很快，赵半狄离开了架上绘画领域。

李天元(1965—　)的绘画更多地表现出艺术家所追求的理性分析。他通过分次制作的方法，将历史与现实的画面重叠起来，希望通过不同内容的形象构成有层次的对比：陈腐的象征物与感性的肉体的对比(《宝座》，1993)、不同权力象征的对比(《单刀赴会》，1992)等等。实际上，李天元试图通过不同形象和内容呈现的，是一种复杂的主观心理感受，在他的作品中，没有任何图像不应该相关联地加以阅读。李天元在他1993年的个人展览目录里写到：“比较出事物的相同点和不同点，把它们编结成网，去捕捉那些我感觉到的和正在感觉到的诗意。”当艺术家把不同的图像在条状的形式中交织为新的画面后，这就为观众对作品的欣赏提供了理解上的复杂性，从而实现画家的真实意图。

艺术家王劲松(1963—　)尽管毕业于浙江美术学院，但是，在北京的生活以及年

龄的敏感性使这位艺术家与北京的玩世风气有相接近的方面。不过，王劲松不去表现，而是去观察，正如他自己说的，做一个“旁观者”。在 1990 年与宋永红共同举办了“王劲松、宋永红绘画艺术展”之后，批评家指出这两位画家作品中渗透着“调侃与自嘲”的心态。画家作品中的故事几乎是平常的，没有任何形而上的提升，如《助人为乐》（1990）、《气功疗法》（1990）、《曙光初照》（1990）。在题材上，王劲松也表现出旁观的姿态，从一定的距离上观察一切。尽管画家也采用了一些历史符号与内容，但艺术家随时向观众提醒着自己对历史的观察，即便在舞台上表演着公社社员的朴素时，后面的情侣也提示着画家自己的趣味和心态（《舞台小品——表演唱》，1990）。王劲松习惯于空白的处理，艺术家希望通过空白“使我和观众之间形成一种合谋关系”[15]。也许受中国画的影响，艺术家用油画做平面的表现，在画面上经常留出一些空白。那些空白的人物并没有因为不具体而丧失真实，却因为他们所处的位置以及姿态，唤起观众更加丰富的想象。有时，正是画中空白的人头，将苍白和茫然的心情表现得最为充分。当批评家栗宪庭在王劲松作品展题记中指明，这位画家是“玩世写实主义”的代表艺术家时，他也特别强调了艺术家作品中的空白所隐含的“人的空洞、苍白，抑或是对这个失去精神支柱的时代的自嘲”。应该说，这个提示是符合那个时期的政治与社会氛围的。



33-4　宋永红　《公共汽车》　1991 年　布上油画　100×100cm

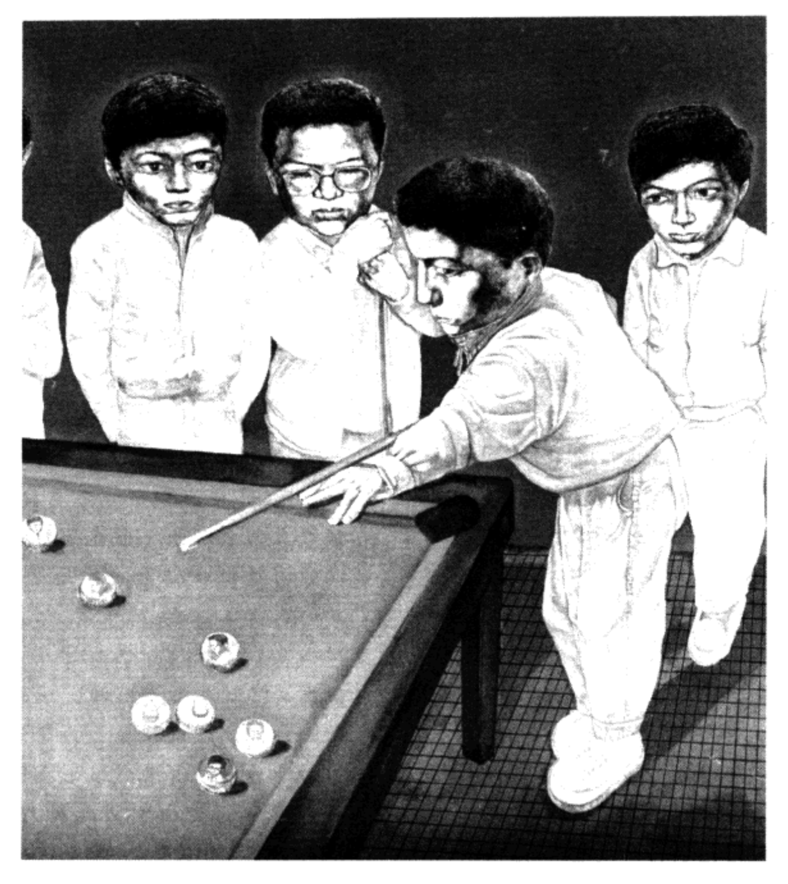
宋永红(1966—　)是新生代展览中的一员,但他的绘画风格在之后的一段时间里倾向于更加鲜明与完整。1991年7月,画家在他的文章《现实问题》里表达了自己作为"旁观者"的身份,虽然"旁观者"的说法似乎表明了艺术家想抽身事外的态度,但作品本身还是显现出他对现实的关注。宋永红绘画显著的特征之一是对性的表现。在参加1992年"广州双年展"的《老年夫妻》里,性成为一个直接而怪诞的主题,通过老年人的性特征的表现,暗示出画家对性的非诗意理解。在80年代的许多现代主义作品中,性是一个浪漫或者充满魅力的主题,但在宋永红的作品里,性却显得麻木不仁。在题材方面,宋永红和其他一些艺术家一样关注日常生活,只不过把日常生活中的含蓄内容公开化了。从另一个方面看,艺术家有意识地强调了日常生活中可能的精神表现,以至使得这种强调富于戏剧性和表演性,如《真实的幻觉》(1992)、《卧铺车厢》(1992)、《医务室》(1993)和《北京胡同》(1995)中所见的情形。在语言风格上,宋永红采用的是一种刻板的表现主义技法。不过正是这种刻板的表现主义与单调的色彩相结合,构成了宋永红作品的特殊面貌。

忻海洲(1966—　)毕业于四川美术学院,所以,一开始他受到四川"伤痕艺术"传统"沉重"与"深度"的影响,直至1992年,忻海洲才开始了他对现实和艺术语言的"游戏"性思考。在思考中,他发现"沉重"与"深度"可以从另一个角度进行理解:

> 我试图在《游戏规则》系列作品中呈现这样一种图像——严肃嬉戏的悖论现实。
>
> 选择"打台球"这个母题,我觉得是具有这个消费时代特征的东西。现代生活无处不有一种秘而不宣的游戏性和荒诞感,我们被扔在一个预先包装了的场景里,影视屏幕包围着我们,卡拉OK和港台功夫片在街头散步,我们从方盒房间跳上方盒汽车要遇上很多彼此贴近而相互陌生的人。我们不知道今天要发生什么,我们期待着充满好奇地度过这一天。我们仿佛站在台桌上滚来滚去的小球,等待着把自己交出去。
>
> 事实上,我们生活在偶然里、机遇里。一切都是一次性的、瞬逝的。这社会进步了,我们生活越加繁杂起来。都市生活使我们享有消费乐趣和包装修饰的美丽。影视文化使我们感觉更加直观、也更加层面化了;先进的交通工具与现代通讯改变了旧有的时空观念,使我们行为更直接。正是这种包装使我们生活在一个虚伪的假面具里,正是这种消费使我们冷冰冰地告别了田园牧歌式的人情味,人类的崇高、信仰、理想主义追求被金钱消解了。人们在不断得到新生活里失去了过去所拥有的。这是一个"永劫回归"的怪圈,这就像我们为了逃避谈话,离开一个熟悉的环境来到了一个陌生的地方,却正好同另一些人谈了起来。这是一个安排了的玩笑,这似乎没有什么可以调侃。这是一个荒谬的悖论现实,这是一场严肃的游戏。[17]

尽管意识到现实的荒诞和"游戏"性质,忻海洲还是没有进入方力钧、王劲松那样的调侃状态,他甚至不同意任何不严肃的精神倾向。1992年参加"广州双年展"的《游戏规则》(1992)确立了这位艺术家在90年代的基本风格,《游戏规则》之后的《游戏机的游戏》(1993)和《民工潮》(1994)表明了忻海洲对现实中的问题乃至故事的关心。无论怎样,忻海洲认为他的作品"应该不仅是现实的,也是隐喻的、浪漫的、寓言的、神话的和启迪的"的看法与他的作品中的表现是

吻合的。



33-5 忻海洲 《游戏规则》(2) 1992年 碳铅笔、油画 199×180cm

曾浩(1963—)毕业于中央美术学院，但是他的作品被认为是对学院艺术的反叛和颠覆。曾浩在1992年“广州双年展”期间就展出了他的新生代风格倾向的作品《气球系列之二》，在学院技术仍然保留的同时，已经开始尝试用破坏性的笔触进行色彩处理。与大多数新生代画家一样，曾浩将题材囿于日常生活，平凡几近平庸。生活的平淡无奇和社会氛围的丧失意义，让人困惑甚至难受，在一种无可奈何的心态中，认真地去描绘生活中的枯燥对象最终也会变得十分无聊。正因为此，从1994年起，曾浩试图寻找一种新的透视方法来关注日常生活与日常物品：他在构图中将人物和物品与观众的距离拉开，直至变得遥远和微小。这当然有一种象征意味——画家似乎更加不愿意接近生活中的一切，他把这些生活物象从自己面前推开，从近景到中景，直至远景，空间也变得虚拟起来，最后成为事实上的空白——尽管空间是有色彩的。观众必须提高注意力细心品评才能够观察清楚画中的内容。批评家黄专论及曾浩以“家庭”作为主题时，将阐释从私人空间引发到普遍性问题方面：



33-6　曾浩　《气球系列之三》　1992 年
布上油画　146×117cm

家庭这一社会基本单位敏感而有效地呈现了公众空间和私人空间的矛盾性，家庭的私人性质被泛政治化的道德指令降低至最低限度，人们依从某种统一的标准和原则生活，公众空间和私人空间在这里都具有虚拟的性质；而在消费主义制度中，家庭的私有性质似乎得到了充分的尊重，但空间的虚拟性依然存在，只不过在这里起作用的不再是意志强权和道德指令，而是被我们标着流行和时尚的标准，消费文化使我们的生活变得愈来愈"透明"和平面化，享乐主义为我们塑造了一种新的娱乐道德观，时尚和流行简化了我们的精神层次和感官层次，"造爱"代替了谈情说爱，购房和装修成为从知识分子到暴发户之间共同的公共话题。这是一个没有愤怒，没有浪漫，没有信仰，甚至没有无聊感的文化阶段。[18]

尽管黄专对曾浩作品的阐释与意义延伸远离了画面的分析，但是，批评家的这种判断仍然揭示出了曾浩作品的精神实质，并且可以在现实与历史中得到印证。

方力钧

1989 年，方力钧(1963—　)以他的几幅后来被认为是玩世现实主义最初作品的素描参加"中国现代艺术展"，没有引起大多数批评家的注意。那些描绘北方农民的素描(光头、没有表情或者奇怪的咧嘴、低调消极的氛围)虽然荒诞，但在充满各种新闻事件的 1989 年现代艺术展上，它们不容易从众多的作品中凸现出来。事实上，直至 1991 年(方力钧在这年的 7 月迁入福缘门村)，艺术家也仍然没有引起太多的注意。不过，1991 年 3 月，[19] 批评家栗宪庭已经开始将刘小东、方力钧、刘炜、王劲松、宋永红这样一些艺术家的艺术进行归纳，并开始使用"玩世现实主义"这个词。在 1992 年的"方力钧、刘炜油画展"的目录文字中，栗宪庭这样来描述方力钧的作品：

方选择偶然、平庸、无聊的生活片断作为艺术语言特色的第一层，其次把画中的人物剃光了头，构成他艺术特色的核心，所谓泼皮，更多是从这里表达出的。其三他多把非诗意的无聊形象置于蓝天、白云、大海这些诗意的环境中，造成一种荒诞的气氛。他 1988 年毕业于中央美院版画系，有着不错的素描功底，油画不是他的专长，却使他找到一种和他心态、感觉对应的技法，即强调中性和非表现性的类似广告的画法，反使画面达到一种冷漠气氛。他的色彩也是非油画化的，大面积生猪肉般粉色和其他色彩的对比，一种非生命、非生活化的感觉，同样加

强了作品的荒诞效果。

栗宪庭论及的主要是方力钧 1991 年左右完成的作品。从 1988 年的农民形象开始，艺术家经历了一个从农村形象逐渐向城市形象转换的过程。如《油画 IV》(1989—1990)中所展示的那样，城市的姑娘与来自农村的男人——其实那已经结合了画家本人的特征——被放置在了同一个空间里，暗示了艺术家决定接受城市的诱惑。

画于1990—1991年的“系列作品”开始



33-7　方力均　《第二组·第六幅》　1991—1992 年　油画　200×200cm

了方力钧的“玩世现实主义”，画中人物百无聊赖地打哈欠、冷漠地凝视、装神弄鬼的表情很自然地让人联想到栗宪庭所分析的社会和问题：

所有敏感的艺术家几乎都面对一个共同的生存难题，即生存的现实被以往各种文化、价值模式赋予的意义在他们心中失却后，统治他们生存环境的强大意义体系，又不因为这种失却而有所改变。但在对待这个难题上，泼皮群与前两代艺术家发生了根本差异，他们既不相信占统治地位的意义体系，也不相信以对抗的形式建构新意义的虚幻般努力。而是更实惠和更真实地面对自身的无可奈何。拯救只能是自我拯救，而无聊感，即是泼皮群用以消解所有意义枷锁的最有力的方法。而且，当现实无法提供给他们新的精神的背景时，无意义的意义，就成为他们赋予生存和艺术新意义的最无奈的方法，和作为自我拯救的最好途径。[20]

这是一个真实的历史情景。作为这个历史情景的记录人，方力钧通过对自己的精神状态和表情的记录，将这个时期的中国社会尤其是北京这个城市的典型市民精神状态描绘了出来，这样的表现的确很容易联想到说“别把我当人”的王朔的小说。



33-8　方力均　《作品》　1993 年　布上油画　180×230cm

方力钧的艺术与画家自己特殊的生活、环境以及态度有关。就艺术家本人而言，当人的社会主动性在被不可抗拒的力量彻底抑制的时候，寻求生存的态度就只能是顺其自然。在生活中保持自己光头的个性特征，与在绘画里通过对光头的描绘来表现无个性似乎获得了某种同一性，艺术成为生活的写照，生活成为艺术的一部分。方力钧以后的作品都是沿着这样的路线演变。

尽管方力钧的作品在 1992 年有过展出，1993 年在“后八九中国新艺术”展览上也表现突出，但是，正是 1993 年的威尼斯双年展，使方力钧成为在西方社会艺术系统中最有代表性的中国艺术家之一。这种在技法上直接的绘画艺术得到西方批评界的认可，除了具有风格和形象独特性——一个特定时期的形象象征——方面的原因外，另一个重要原因就是，它们吻合了后冷战时期所谓东方和西方的意识形态对峙，它们符合了这种意识形态游戏的基本规则——无论这游戏是认真的还是随意的，是政治的还是审美的，是学术的还是商业的，是个人的还是权力集团的。



33-9　刘炜　《革命家庭》　1990 年　布上油画　100×100cm　香港汉雅轩藏

玩世现实主义画家

作为玩世现实主义的代表画家之一，刘炜（1965— ）与许多80年代重要的艺术家不一样，他完全不善言辞，几乎只用笔下的形象说话。在1992年的"方力均和刘炜油画展"的目录里，弗兰描述了刘炜的作品内容：

刘炜作品的主题就是其家庭成员，他的穿制服的父亲和母亲，妹妹的婚礼，水中的父亲，祖父祖母，看电视上的京剧的父亲。他们是真实的人物，以平时的姿势被记录下来，这也是现实主义。特殊的笔法，强烈的色彩，用蓝天葱绿的山丘和在北京的建筑群中穿行的不可能的飞机及直升飞机所作的背景，身体的扭曲和怪脸，这些是他对于现实的评语。……刘炜是个玩绘画的画家，他厌倦了一个太严肃太复杂的世界，因此他对它开玩笑，笑话一切，他用一个孩子在塑像上描眼镜的趣味，颇觉好玩地把熟人的脸变形扭曲。[21]

正如弗兰感觉到的那样，刘炜用散碎不规则的笔触描绘出几乎丑陋的形象。将军人——他的父亲——的形象作戏谑性的任意丑化，这表明了艺术家无视惯性的越界冲动。现实中价值感的衰落导致画家放弃标准，现实生活的腐烂导致画家对腐烂的描绘。丑陋成为艺术形象解放的第一步。

1994年完成的《泳客》组画显示出画家对性的肆无忌惮的表现。画家没有丝毫掩饰地将性以让人十分厌恶的形态表现出来，并将历史中的重要人物同无耻的性形象并置在一个空间里。这似乎呈现出，没有什么是神圣的，"伟大"与"庸俗"的区别只是过去曾经有过的一种谎言。在参加1996年的"第46届威尼斯双年展"的《你喜欢肉？》系列（1995）中，画家以颜料向观众提供了腐败溃烂的垃圾世界，以腐烂的形象对文明及其价值给予了彻底的否定。



33-10 杨少斌 《群殴图》 1996—1997年 布上油画 260×360cm 苏黎士保险公司藏



33-11 岳敏君 《城市2号》 1993年 布上油画 89×116cm

刘炜对肉有着特殊的敏感。据艺术家宣称，1995年之后，无论什么现实物象和题材，在他看来都不过是肉："现在基本上就想画一大块肉，不管是什么样的图形，我最直接的那种感觉还是一大块肉，不管是什么烂肉或者好肉，从1997年开始到现在，都是这样。"可以说，对肉的无限逼近最明确无误地表现出艺术家对文明和文化秩序的彻底

反感。刘炜随心所欲的笔法几乎是连贯的，只是随着不断改变的画面主体逐渐变得更加自由、放肆和娴熟。在一个完全丧失价值与意义的时期，刘炜的艺术以一种独特的语言方式记录了这个时期的无聊、荒诞与堕落。腐烂成为腐烂的描绘对象，腐烂成为腐烂的风格。

1991年，杨少斌(1963—)从河北迁徙到圆明园艺术村，希望在那里获得发展的机会。然而在最初的几年里，杨少斌与许多圆明园艺术家一样，缺乏经济上的来源。因此，通过其他手段获得生存的可能性在很长一段时间内是杨少斌的课题。

在最早的作品中，杨少斌通过对警察的丑陋形象的表现，来突出自己对现实的调侃与游戏心态。在作品中，警察并没有与自己身份相吻合的正义感：丑陋、滑稽、让人恶心。作为权力和国家机器的象征物，警察形象在他的作品中遭到了无情的嘲笑。杨少斌对警察这类题材的关注，也许与自己的经历有关，其中隐含了对暴力的个人感受，画家说：

> 我对暴力一直很敏感。看人打架时，能闻到空气中的血腥的味。小时候玩的东西是非常暴力的，打架是经常的，那种暴力对人的伤害在我的经验中是很清楚的。现实其实很残酷，来自各个方面的压力让人生活在其中没有安全感，暴力是最典型的伤害方式。这几年来，暴力一直是我画的主题，画暴力通过对人体的伤害造成对人的心理的伤害。[22]

这个期间，方力钧也居住在圆明园，他对现实的“泼皮”态度在这个波希米亚村里具有相当的影响力和感染力。然而，正是暴力的主题和相应的表现方法，使杨少斌的绘画与“玩世现实主义”拉开了距离。在1996年之后的作品中，暴力和暴力行为似乎得到了进一步的强化，它们被抽离具体事件和具体环境，不明身份的人物之间的撕咬达到了极端动物化的程度。在1996年至1997年期间完成的《群殴图》里，艺术家把自己、自己身边的画家朋友之间的暴力场面戏剧化了，进一步突出了暴力的无所不在。此时期的其他一些作品中，人物之间的暴力行为几乎达到难以忍受和不堪入目的状态。紫色的斑痕、黑红的血肉、模糊肿胀的面容等等，画面提醒人们，普遍性的暴力存在于我们四周。

岳敏君(1962—)最初是居住在圆明园的艺术家。1992年，他参加了在北京友谊宾馆举办的“新时期六人画展”。参加展览的画家都是圆明园艺术家：鹿林、伊林、魏野、杨少斌和岳敏君。岳敏君作品的显著风格标志，是张大嘴笑的人物头像不断地重复。画中出现大笑的形象与画家本人的性格特征甚至形象有关联，在只有通过在北大卖西瓜煎饼度日的艰难日子里，笑成了艺术家自己稳定情绪的一种方法。[23]把千篇一律的笑重复于画面，表明了一种面临困惑时的精神状态。正如艺术家自己所说：“笑就是拒绝思考，就是头脑对某些事物感到无从思考，或者难于思考，需要摆脱它。”在表现对现实无从把握的心态上，岳敏君与方力钧有极大的相似之处。与方力钧一样，岳敏君笔下的形象最初出自周围的朋友和自己，并且都采取巨大的人物头像作为画面主体。岳敏君总是通过强烈的色彩和夸张的造型来重复地描绘一个形象，以求对观众的视觉产生强大的冲击。除了这些重复的大笑头像之外，岳敏君也创作了一些对政治主题进行戏拟的作品。没有价值感的生活导致艺术家看空一切，导致对政治的调侃态度，导致严肃的题材变得滑稽和可笑。《大团结》

(1993)、《处决》(1995)、《自由引导人民》(1995)就是这样一些戏拟政治的东西。在一定程度上讲，岳敏君的艺术记录了这个时期的尴尬：没有地位、没有权力同时没有什么希望的人们，在一种不断重复的笑容和调侃中来试图获得一种心理安慰。



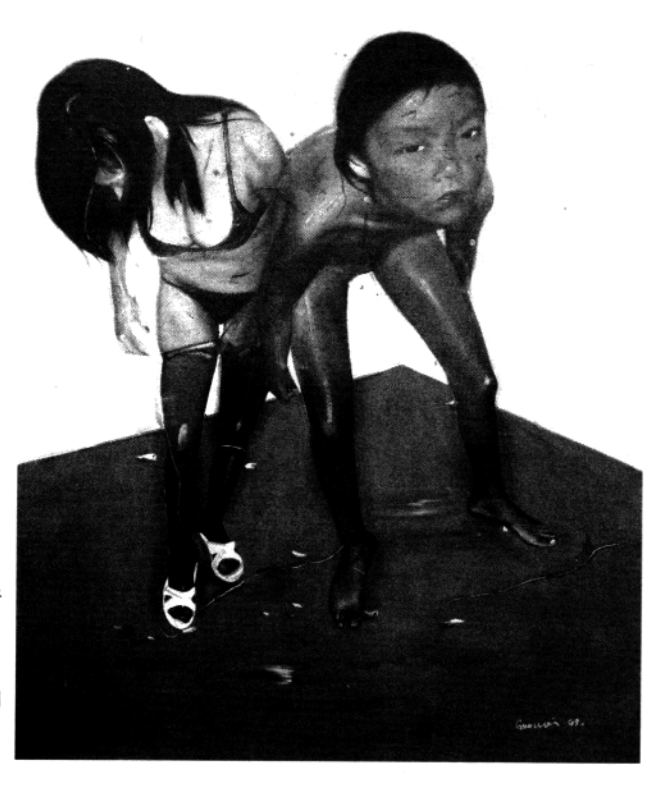
33-12 曾梵志 《自画像》 1994年 布上油画 200×180cm

曾梵志(1964—)最初的风格接近表现主义。叙述性的内容和语言上的表现主义特征使得他的作品具有震撼力。在《协和》(1991)和《肉》(1992)这样的作品中，画家试图将他理解的痛苦与焦灼表现出来。画家认定，现实中的人无疑已经病入膏肓，医治是必然的。可是，那些病人的真正问题不是肉体生病，因此仅仅将肉体的病痛解除，无助于解决问题。更严重的是，画中病人的精神状态与医生别无二致。病人和医生成为同一种病症的受害者。在表现主义的风格中，我们可以隐隐发现一种象征图式：画中的人物眼睛总是瞪得大大的，表情是没有变化的惊诧。这种图式最终导致了艺术家抛弃更多的现实物象。大约在1994年，曾梵志将画中人物的痛苦面孔完全隐藏了起来，而代之以"假面"。这种变化无疑是艺术家对现实的一种新的认定，这是另一种对真实或者本质表示怀疑的方式，当然，这个风格仍然表现出绝对主义的立场，艺术家也许仍然相信本质的存在，不过他对此无能为力。生活的真实性即便揭示出来有任何意义吗？或者，存在着一种被称之为真实的东西吗？这是一种精神的焦灼或者痛苦，艺术家选择了将难以言说的面容完全以面具的方式给予替代的方式，这起码表明，生活中的真实状况是人人都更愿意用"面具"来遮掩自己。

作为一位生活在南方城市广州的画家，邓箭今(1961—)不愿意自己被看成是新生代或者玩世中的一员，他向批评家杨小彦声明："我的画是健康的，与新生代的泼皮、无聊有相当距离。我觉得我不无聊，也缺少泼皮精神。"[24] 直至1990年，邓箭今才开始创造出属于他自己的稳定风格——画面上无论有多少人物，画家自己的形象都会被放置其中。邓箭今倾向于对自身存在状态的思考，画家——一个"孤独的观察者"——希望通过画面的组织，表达类似个人与群体之间的关系这样的看法。尽管如此，由于画中的人物没有明确的情绪指向，人物的动态也没有目的，甚至有些作品还表现出明显颓废和盲目基调(例如《与我同行》，1994)，将邓箭今的艺术与新生代艺术或玩世现实主义彻底区分开来是困难的。邓箭今使用的是写实主义的技法，但他的画面所呈现的往往是"漂浮的梦境"，那些沉重的人物在一个并不真实的空间里梦游、喧闹、比划或者发呆，这种表现方式以及画面效果多少带有新生

代艺术或玩世现实主义的普遍特征。画家将自己放置于画中,实际上表明了画家对自己与被描绘对象之间的关系的关心,这样的描绘路线在刘小东、方力钧、岳敏君、忻海洲这样的画家作品里也非常频繁地出现。

郭氏兄弟(郭伟、郭晋)尽管被经常关联地提及,但是,他们俩的风格是完全不同的。



33-13　郭伟　《室内、蚊子与飞蛾 NO. 10》　1999年　布上丙烯　150×120cm　中国　私人藏

郭伟(1960—　)在90年代初的作品几乎被一种文学性的叙述所笼罩。作品中的人的受难,也总是以一种包扎的方式来体现。到了1994年,郭伟的图式和风格趋于定型。这些作品大多以红色为基调,表现了人在生活中(经常是在水中)的情景。显然,郭伟在这个系列的作品中尽可能地消除了文学性的描绘,表现性语言的风格更加突出。按照画家的意图,他"试图通过陌生现实境遇的体验呈现生存本身的丰富性和不可知性;通过这种对陌生的呈现,使人和社会建立起亲密、温暖的关系;并由此建立起一种新型的人格力量,即我们必须批判当下艺术中弥漫的犬儒主义那种企图以矮化人格来与社会调和的堕落倾向,激励我们的精神进步"[25]。不过,这样的艺术和生活理想并没有使画家摆脱现实的困扰,"精神进步"的口号最终还是被无目的和无奈的游戏之水所淹没。大约是在1998年,郭伟创作了"灰色"系列。与上一时期的作品相比,画家似乎没有了激烈,他试图通过色调的变化来降低情绪的烈度,以追求一种和谐。

郭晋(1964—　)迷恋于儿童主题。从"广州双年展"的呆痴儿童形象的描绘,到

90 年代末的作品，这位艺术家画中的人物几乎都是儿童。郭晋相信，在描述现实生活的真实状态时，自己与新生代或者玩世现实主义画家的区别是他的内心仍然存在“幻想”。这种“幻想”的最初表现形态是不明飞行物、恐龙以及古时的工艺品木马等。不过，这种凝重的浪漫倾向在郭晋以后的作品中逐渐被风格化的处理销蚀了，画家似乎越来越关注儿童形象本身和个人语言的推进。从风格上看，郭晋一直有自己的特点，这使他很早就与其他画家拉开了距离。但是，在精神价值的取向上，郭晋还是同其他艺术家一样无法逃避现实的荒唐，他的作品还是在描绘这个时期的迷茫。

钟飙（1968—　）使用最为通俗易懂的手法将自己大脑里的混乱形象组织在画面上。从都市女郎到远古汉俑，从现代大厦到古时屏风，从“文革”符号到现代广告，从电影明星到名画中的女性，大量不相关联的形象被画家放置在一起，画家试图通过那些人物和道具讲述当代人内心混乱的故事。当然我们也可以说，将没有关联的人物和符号并置，在钟飙那里并不是为了一个形而上的玄想，而是为了向观众提示今天生活的荒诞，提示像画家这个年龄的人的无聊状态。对画中形象的常识性理解因这些形象莫名其妙的并置而产生荒诞。《归去来兮·大戏》据画家说是他第一幅导致自我“再生”的作品。在这幅画里，身着传统戏装的人物和现代装束的人物被安排在一起，无聊心态在那个当代人的动态上有所表现，传统的戏剧人物的动态则充满了虚假的表演性——那种表演性姿态好像在施展一种催眠的魔法，想把当代人安抚催眠，忘却一切自身之外的东西。



33-14　钟飙　《麦当娜与贝隆夫人》　1999 年　布上油画　130×100cm　中国私人藏

在以后的作品里,钟飙的表现题材和风格几乎更加戏剧化和玩世。他利用照片素材,按照内心对"荒诞"与"趣味"的理解给予并置,以实现一个个没有任何现实指向的戏剧性场面。画家曾宣布说,他喜欢赫塞和马尔克斯的文学作品。但是,从作品中我们可以看出,钟飙对荒诞的理解与这两位文学家不同,他对生活的疑问在过分的戏谑化和波普化中趋于消失,历史与现实,古典与现代,西方与东方,所有的对比都成为广告化拼贴的题材,本质主义的"荒诞"已经不复存在。钟飙的艺术可以被认为是"玩世现实主义"与波普艺术相结合的一种有趣样式。

艳俗艺术

艳俗艺术作为一个艺术现象,被认为是产生于1996年的"大众样板"、"艳妆生活"这样几个展览。在随后的几年里,艳俗艺术出现了更为流行的势头。1999年6月,一个以整体面貌出现的艳俗艺术展览"跨世纪彩虹——艳俗艺术"在天津泰达艺术博物馆展出。持续了四年之后,艳俗艺术终于正式地被命名,被历史所记载。艳俗艺术家包括杨卫、徐一晖、胡向东、俸正杰、常徐功、祁志龙、李路明、孙平、罗氏三兄弟(罗卫东、罗卫国、罗卫兵)、王庆松、刘峥等。此外,以广州艺术家黄一瀚等人为主的"卡通一代",也被认为是艳俗艺术家的组成部分。

艳俗艺术在精神方面最近的传统是玩世现实主义。1994年左右趋于鼎盛的"泼皮"、"调侃"的玩世生活观念,在90年代中期以后逐渐被转换为矫饰的妩媚或风格化的反讽。玩世现实主义艺术家将政治与商业、权力与金钱构成的社会现实唤起的荒诞,以一种现实主义的寓意形态表现出来,其中遗留下一些与现实对抗的"思想"、"隐语"与"象征"。艳俗艺术吸收了玩世现实主义的反理想主义的血液,却滤掉了玩世现实主义的历史或者个人化的心理故事。对于现实,也许"讽刺"这样的词汇仍然可以使用,不过,艳俗艺术的"讽刺"带有显而易见的现实亲和性,甚至与现实"同流合污"。

艳俗艺术与1992年开始流行的波普艺术也有联系。事实上,在整个90年代,波普艺术都以各种风格样式一直持续着。在语言方面,艳俗艺术应该是波普艺术的一种变体。波普艺术的语言范式为艳俗艺术的出现提供了一个逻辑化的背景。不过,艳俗艺术的发展路线或许更类似于美国的波普艺术或者英国的经典波普——艳俗艺术家非常习惯于从现实中借用现成符号。由王广义、余友涵、李山为主要代表的波普艺术对于大众文化形式和手段的借用是服务于艺术家的历史和政治化情结的,而艳俗艺术家的目光则完全是自我的、民族的、怀旧的,它尽量避开东西方冷战游戏中受到关注的政治符号,更加直截了当地从民间和流行文化中寻找形象资源,从而减弱了意识形态对抗的色彩。所以,有的批评家将艳俗艺术视为"后波普",甚至把它看成是"中国波普走向衰落的标志"的标志。因此,我们不妨这样说,艳俗艺术是玩世现实主义和波普艺术在急速变化的商业化社会温床中培育出的"私生子",它是从"新生代"艺术家开始的由形而上精神向形而下状态下降的一个最为彻底的表现形态。

导致这种可以用"通俗"来概括的形象形态的历史背景,在栗宪庭的文章《对"农民式的暴发趣味"的仿讽——艳俗艺术语境述评续补》中分析得非常清楚:

在现代国家形成之前,贵族或精英文化历来是国家文化的主宰,诸如中国士大夫文

化琴、棋、书、画、茶、园林之类，不但成为社会正统的审美趣味，而且通过乡绅在相当程度上影响了俗文化。而俗文化只是在一定的范围内通行，如中国民间木版年画，只是在农村通行。俗文化主宰社会的审美风气，是现代社会的成果。西方在经历了工业、后工业社会之后，经济的发展，中产阶级成为社会的主体，尤其社会结构的民主化与消费化，中产阶级通过这两个途径把自己的审美趣味变成主宰社会的流行的趣味。这是吉夫·昆斯之类的艺术家产生的社会基础。因此有人认为，中国没有中产阶级这个基础，艳俗艺术没有产生的理由。事实上，中国的俗文化是通过自上而下的途径代替士文化的。自清末康、梁始，到五四时期的陈独秀、瞿秋白、鲁迅等人，都是从国家救亡图强的角度，把矛头对准文人传统的。因为他们要求唤起民众，所以针对文人传统的高雅，他们力倡艺术的通俗化。作为共产党的领导人，瞿秋白并且身体力行，到苏区开展通俗化的艺术活动。略晚于月份牌年画的是延安文艺运动，1942年，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，为延安文艺运动指明了方向——向农民和农民的艺术学习，才能创造为工农兵喜闻乐见的新风格。轰轰烈烈的延安文艺运动所创造的艺术作品，诸如音乐《黄河大合唱》，歌剧如《白毛女》，美术如古元的木刻等，无一不是摄取了农民艺术的风格。这当然并非真正的农民的艺术，尽管如此，作为一种审美趣味，农民的艺术开始成为由国家主张的可借鉴的主要源泉和样板，取代了文人雅士的趣味。

在这篇文章里，栗宪庭分析了20世纪尤其是1949年以来，由于政治体制和相应意识形态权力话语的原因所导致的农民式平民文化的演变，从而揭示出了艳俗艺术所追求的“庸俗”表现的历史和意识形态渊源。[26]

刻意表现“庸俗”、“艳丽”形象的艺术家在官方艺术眼光里属于“前卫”。这些故意与习惯性道德和艺术观念相对立的艺术家，并不因在绘画手段表现上的喜气与欢歌而受到权力机构的青睐。和玩世现实主义或者政治波普不同，艳俗艺术的动力更多来自商业和消费世界的诱惑。如果说在此之前的艺术家所面临的还是一个意识形态困境的话，就艳俗艺术而言，政治趣味却已经被商业游戏所消解，原来在意识形态对抗中所体会到的价值，现在似乎不得不在别的地方去寻找了。

艳俗艺术家们希望通过通俗易懂的方式来正面描绘庸俗不堪的现实。他们认为，过去曾经出现过的艺术手段并非不可重复。相反，也许正是利用人们已经熟知的手段，反而可以达到更加强烈的说明效果。艳俗艺术家采用了新年画、宣传画、陶瓷、民间艺术以及业余者的手法，将其进行变形和夸张，从而获得一种新的幽默效果。就此而言，艳俗艺术更容易让人联想到“熵”这个概念：那些被利用过的形象资源又被艳俗艺术家再次反复利用，通过摹写、抄写和改写，直至使其成为不可再利用的垃圾。

批评家郭小川在他的文章《中国的艳俗艺术》中，试图为艳俗艺术提供一个较为完整的定义。虽然他给出的定义显得有些吃力，但他还是看到了艳俗艺术“对现实的反映是典型的‘故事新编’”。他发现，艳俗艺术虽然直接与现实生活相关联，却已经失去了非此即彼的尖锐立场。“艳俗艺术带有明显的‘中性’色彩。所谓的‘中性’是指艺术家在作品中体现的态度呈隐性状态，即，既非明确的肯定，也非明确的否定，更多的是‘置疑’或‘悬搁’。这种‘暧昧’深深根植于

中国的当前社会现实，它说明置于世界范围的后现代语境中的中国社会价值评判的多维性。单向的极端性价值评判已为当代社会富有弹性的思维方式所取代。面对社会现实的多面性，人们面临着‘失语’的窘境。艳俗艺术可视作失语中一种无可奈何的言说。”[27]

艳俗艺术家并不想现实主义地或象征主义地描绘生活，对隐藏在生活之中的所谓社会意义也不企图作理智的分析，他们只对夸大、突出、强调现实生活中的低俗或者平庸感兴趣。在合法的绝对主义权力大伞下，大众文化以灯红酒绿、歌舞升平、伪古典风格、自以为是的贵族派头和貌似有教养的权力者的傲慢，在铺天盖地的商业气氛中涌现。这样的局面使得这个社会处于一种没有任何价值和道德判断依据的真空。借用现代主义的自由态度来发挥传统文化中病态的一面，同时又保持后现代的相对主义立场，成为艳俗艺术家的艺术空间。艳俗艺术家面对现实所保持的不是一种批判的态度，相反，它是一种扭曲的迎合。他们像洛可可时代的艺术家那样，运用纤巧与灵活的花瓣与枝叶来装饰一种时尚趣味，在这种装饰之中，借用幽默和反讽来弥补一种无可奈何的失落。

艳俗艺术也涉及政治与历史，这倒不是由于像祁志龙或者杨卫这样的艺术家的作品中出现了历史上的政治色彩或者人物形象。如果说艳俗艺术涉及了政治话题，那么这种涉及也是将任何政治话题平庸化和无意义化。艳俗艺术家没有兴趣讨论政治问题。然而，正如卖猪的农民对国家意识形态毫不关心却要说几句关于世风的俏皮话一样，他们也愿意在一种不负责任的状态中来调笑当前的社会生活。有所区别的是，祁志龙(1962—　)具有历史的同情心，他对“文革”时期的绿色着装美学保持记忆并充满兴趣。画家将严肃的军装重新戴在“美丽的”女孩的头上，在一种人们容易接受的审美趣味上对历史做了修改。观众是否能够将这样的形象同过去的“勇气、真理、崇高和正义”联系起来是难以判断的，但是画家将历史的严肃性进行了消解却是非常肯定的，当然，所谓的“革命的理想主义”也随之而去。

同玩世现实主义一样，“缺乏深度”也被认为是艳俗艺术家的共同特征。实际上，艳俗艺术家所处的社会和文化语境并不拒绝“深度”，只是由于暴发户和政客式的“深度”或者“严肃”让人生疑，艳俗艺术家对这种“深度”和“严肃”敬而远之。从某种程度上讲，他们通过对民间形式和民间符号的戏拟，将“深度”放逐了。

90年代的中国暴发户在极度无知的情况下追求“贵族”式的生活，追求所谓的“高雅”和“上流”，在艳俗艺术家眼中，这无疑是一种值得关注的生活形态。暴发户心态盛行的同时，社会丧失了基本的价值准则：正义、善、尊严、人格这样的人类标准被抛弃了，真正的文明与智慧的提醒者几乎无法发出自己的声音。1993年至1995年——这正是艳俗艺术即将产生的时期——关于“人文精神”的讨论只是一种思想枯竭的空洞呼吁，并没有对社会文化语境产生影响。庸俗的美、庸俗的时尚成为价值主流，即便是被称之为“知识分子”的艺术家，似乎也不能置身于外。于是，采取一种“媚俗”的姿态来表现“艳俗”的现实，似乎就成了一种切题的选择。

中国艺术家面对的是一个复杂的现实。这是一个长期物质匮乏之后突然出现物质的表面繁荣、传统文化遭到破坏而又没有新的文化系统填充的时代，是一个官方意识形

态控制文化艺术却又不能保障正统的完整性和有效性的时代，一个民间文化虽然受到官方理论上的关怀却又丧失其真正的朴素特征的时代。在这样一个时代，艳俗艺术希望通过对社会主流价值和意识形态内涵进行嘲讽，消除文化与艺术的精英主义状态，解构大众对精英主义的神话期待，让艺术的语言和风格回到民间。

然而矛盾的是，艳俗艺术家绝不希望自己成为真正大众中的一员。正如郭小川所提示的那样，"艳俗艺术仍然是精英艺术"，"艳俗艺术所能表达的内容，说到底还是中国知识分子对当下中国社会的一种独特认识和感受"。艳俗艺术仍然是少数人的艺术，因为艳俗艺术没有因对大众熟悉的形象的描绘和表现而获得大众的青睐。相反，艳俗艺术破除社会神话的努力撕开了社会价值的遮羞布，让普罗大众在自己熟悉的图像面前意识到自己的荒诞，从根本上隔离了大众对艳俗艺术的认同。辛迪·施尔曼对美国人熟悉的各种媚俗现象给予的戏剧化模拟，杰弗·昆斯夸张而矫饰的表演，也许能够让美国的艺术受众意识到自身的存在状态，但这样的语言模式在90年代的中国，却无法达到相应的效果——庸俗在90年代的中国不是一个让人尴尬的东西，而是一个让人趋之若鹜的普遍价值和时尚。

由此看来，将艳俗艺术看成是"艺术家们的目的是想躲在背后，不动声色地探讨现实中的非自然因素以及造成这些因素的历史、现实原因"（鲁虹）的说法也许是这个时候批评家的一厢情愿。学术界在讨论"人文精神"的同时，人们对"人文精神"这种词汇本身也保持怀疑：这个词汇是否也是一种庸俗的表现形式？是否也是社会流行时尚的一种折射？同样，如果说艳俗艺术具有某种"知识分子性"的话，它是否也有可能是人文精神这种新的庸俗在艳俗艺术中的新的表达方式？艺术家被要求发现现实中的问题，而事实上，艳俗艺术就是现实问题本身，它参与了问题的制造，成为问题的问题。艳俗艺术家广泛借用了如传统年画、街头广告、月份牌年画、民间刺绣、金丝绒油画的手段和趣味，这种接近彻底放弃正统艺术手段的趋势表明了艺术的开放达到了"增熵"的程度。艳俗艺术家并不揭示大众生活中的文化趋向与趣味特征，它本身就是这种趋向和特征。他们没有像行为艺术家那样采取冒险的牺牲精神去对抗社会，而是保留、挪用、拼装大众熟知的形象，去揶揄、嘲笑、反讽。从某种程度上讲，艳俗艺术不需要想象力，只需要生活本身的荒诞和麻木，艺术家用自己的堕落和庸俗去接近大众的堕落和庸俗。艳俗艺术不是反映现实的镜像，而是现实本身溃烂的奇观。

徐一晖在为艳俗艺术进行理论辩护时，曾将康德对先验理性的说教援引出来，作为艳俗艺术的价值定位。在他看来，康德把先念理性置于任何审美活动和实践道德之上，为艺术的发生奠定了非欲念和非动物性的基础，而这正是艳俗艺术的追求。不过我们看到，在20世纪行将结束的时候，重提康德是非常牵强的。艳俗艺术家熟悉20世纪的艺术历史，他们受到现代主义和后现代主义的熏陶，他们没有坚定的（或者先念的）理性立场，并习惯于语词的游戏。在他们的思想中，"媚"或者"美"并不说明任何问题；"娱乐（消遣）"或者"愉悦（升华）"与"低俗"或者"廉耻"不具备任何价值差异；作品中的形象和滑稽效果与"快感"或者"痛感"不发生粘连；没有审美评价，同时也没有道德评价，没有"功利"，也没有"审美"；没有"崇高"，更没有"恐惧"，没有"超然"，自然也没有"道德的仲裁"：

我喜欢看电影、录像、金庸的武侠小说，艳情小说也没少看，虽上过大学，但没有正式职业，充其量也就是社会大众的一分子。身份一定，个头马上就矮了一截，不免就俗了。作品也就描述一些日常琐事或童年记忆中我早就想扮演的“英雄”，是有文化幻想的一个“小众”。[28]

徐一晖的这种精神状态与他在80年代的表现迥然不同。在那个追求新思想和新价值的时期，他的作品中陌生与神秘的画面主题表现了严肃怀疑的人生立场。而现在，他则宣布自己已经成为一个“小众”，一个与“大众”有联系的俗人，“鲜艳的色彩、平庸的日常生活图像和经典的文化样式对我个人来说，并不那么重要，只不过在传统的批评看来，文化经验与日常审美经验同流合污了”。

艳俗艺术是一批没有权力和社会影响力的平凡人的生活景观——将其看成是他们自己生活的镜子也不妨。艺术家们不仅生活在艳俗的环境里，而且自己就是艳俗大众的一分子。徐一晖的作品就直截了当地把自己毫无价值感、毫无文化支撑的生活状态呈现在作品之中——艺术家将自己的形象放入自己制作的电视机装置里，强行使自己成为“革命英雄”登上舞台。所谓的“文化幻想”已经彻底与永恒价值脱钩，“英雄”状态成了自我认定的一种庸俗表演。

艳俗艺术在很大程度上可以被看成是通俗的现实主义，如常徐功的《肖像》系列，就是对商业化时代的大众消费和审美趣味的模仿。画家将城乡结合部或小城镇中经常能够看见的物品，如小彩灯、麦克风、旧式花台、瓷凳、手机、国画轴等简单地拼装在意得志满的暴发户或有钱人的周围，让这些西装革履的“成功人士”成为画面的“英雄”。没有任何写实主义作品能够像这些作品那样，用刺绣的手段将土气、平庸、无教养的农民企业家的形象表现得如此真实。常徐功相信“严肃的高雅艺术资源”已经枯竭了，甚至采用油画也会因“它本身太文化了”而丧失表现的准确性，用画家自己的话来说是失掉了“语言直接性的强度”。常徐功采用业余或民间的刺绣材料和方式来“描绘”庸俗大众，从而让材料本身的“质地”决定了作品的感觉导向：连出自艺术家之手、进入艺术展览的艺术品，都像这个社会中的一切那样没有趣味和价值。

俸正杰(1968—)的《婚纱摄影》系列作品，则以满街流行的“婚纱摄影”为摹本，试图嘲弄流行时尚。艺术家对那些把自己装扮成各种时代有钱人模样拍摄结婚照的人们，对那些模仿影视明星搔首弄姿的市民进行了戏拟和夸张。新人“幸福无比”的脸色被渲染成紫红，画面充斥着晃眼的银黄嫩绿，新人的表情和姿态，亲密浮华又僵硬可笑。

俸正杰的作品是艳俗艺术中最为风格化的代表之一，他从1994年的《皮肤的叙述》就开始了“艳俗”的艺术表现。但是，艺术家这个时候的作品较倾向于对“溃烂”与伤害的表现：

从1994年起一直到1996年初，因敏感于物质化社会中大众消费的享乐主义倾向的极度蔓延，我创作了《皮肤的叙述》系列作品，并于1996年4月在北京做了《皮肤的叙述》个人专题作品展。作品以沟通人体内部世界与外面世界的中介——皮肤为切入点，以皮肤的病变通过生理呈现隐喻心理的变化及精神的侵蚀，以喜庆、艳丽的语符并置溃烂、不安的人体，以“艳若桃李”反讽“溃烂之处”，从而实现对社会的艺术批判。[29]



33-15 俸正杰 《浪漫旅程》 1999年 布上油画 145×188cm

随着社会商业化潮流的进一步膨胀，俸正杰相信，艺术必须更加直接地面对现实。从《浪漫旅程》开始，这位艺术家创作出了真正意义上的艳俗艺术作品。在他看来：

> 艳俗艺术是一种艺术策略和话语方式。"艳俗"是艳俗艺术的表象而非本质，其本质在于反讽，而模仿是其手段。反讽正因为具有模仿艳俗的表象而更具强度和穿透力、感染力，所以艳俗艺术不应当成为单向性情绪化的简单道德批判的对象，而恰恰是当代生活的社会文化情境中艺术反省的必然方式。[30]

画家以大街小巷出现的婚纱摄影为题材，将艳丽和矫揉造作的图像与姿态给予极度的夸张。画面上所描绘的形象，与人们熟知的现实形象形成了对立，婚姻仪式——这个普罗大众生活中的神圣时刻就这样被艺术家给调戏了、滑稽化了。艺术家在通过这些夸张的图像反讽社会的同时，已经创造出一种新的审美样式。他试图描绘日常生活中的"假大空"，让这种被视为时尚的行为在自己的作品中让人发笑。当观众依凭自己的审美惯性来面对画中的人物和表情时，很快就会被艺术家铺陈的形象世界感染，从而意识到自己也许从来没有意识到的生活现实的荒诞。尽管俸正杰没有将愤世嫉俗的态度或者强烈"批判"的观念纳入自己对艳俗艺术的认识，我们仍然可以想象，这样的作品会从平凡大众那里得到什么样的反应。

于1996年参与组织《艳妆生活》的杨卫(1969—)对艳俗艺术或一般艺术可能包

含的“批判性”持怀疑态度：

首先，我反对自恋主义的刻意保持愤世嫉俗姿态，不对其生存环境作任何本质批判和深层自省，而只在修辞上，凭借批判性之类冠冕堂皇的词句，藉此达到引人注目与招摇过市目的的行为。如果今天的艺术只是用简单的批判口号来为我们的生存现实立理定律，那么，艺术一定是已经变成了一种逃避社会的幻觉游戏，沦落为狂妄自大的那些“精英者”们的无限宣泄方式，而最终也会将日趋复杂的社会现实问题化解为抽象的、形而上的咒骂。[31]

尽管表示了对精英艺术家的“批判”冲动的反感，杨卫的“钞票”系列仍然试图以某种方式来反讽（批判）物欲化时代的无价值状态。在艺术家看来，“中国人民银行”这样一个被国家机器和普罗大众认同的确定概念已经被意识形态化了。通过把“银行”置换成“很行”，就可以使得这样一个庄严的符号变成无聊与荒唐。在“模仿”钞票的同时，置换或重组人们完全能够理解和认同的形象与符号，艺术家可以制造出一种没有意义的意义假象。不过，艺术家也清楚：在反讽的过程中，事实上自己也“不由自主地身在其中，但作为艺术家的我有义务有责任对我们的生存怪圈给出一种提示或者一种质询”[32]。“不由自主身在其中”应该是一个非常实在的说法，因为艺术家和普罗大众一样，在讽刺钞票的同时，还不得不承认钞票的威力或者魅力。“银行”变为“很行”，一方面嘲笑了钞票的威严，另一方面也戏谑性地肯定了钞票的实际功效。这个荒诞的改动，使懂得中文的观众对于这位艺术家的反讽工作有一个强烈印象。

王庆松（1966— ）的《我们的生活比蜜甜》系列干脆将自己的形象矫揉造作地置于图像之中，通过电脑手段制作的忸怩作态体现出生活的低级与无聊。王庆松要告诉观众：精英主义的发言在当今社会毫无价值，相反，倒是大众文化在今天的社会里居于“霸权”的位置。虽然大众文化低俗无聊，却有一种消解精英文化“毒素”的真实感。不过，艺术家在选择“自己”作为表现主体的时候，并没有把锋芒只瞄准精英：“用我单一的、真诚的、模式化的笑容模仿社会流行图式，达到反讽那些玄谈太多的‘精英’和低俗的‘大众’。”[33]艺术家把自己的形象放置到作品之中，既是对大众文化的一种反讽，也是对艺术家自我的一种反讽。无论如何，它们表现出这样一个事实：庸俗不可抗拒。

罗氏兄弟（罗卫东、罗卫国、罗卫兵）将六七十年代的新年画——农民喜庆丰收的景象、连年有余、胖娃娃等喜庆形象——与消费符号如可口可乐标志或产品并置拼贴，利用漆画技术使画面平滑、光亮、艳丽有加。尽管在作品中放置品牌商品形象将作品拉向了波普风格，但传统的造型和喜庆场面使这些作品十分“艳俗”。在1999年参加“跨世纪彩虹——艳俗艺术”展览的作品《欢迎世界名牌》中，艺术家依然保留了五六十年代的风俗图像特征，不过画面的制作更加精细，几乎使作品具有了广告的效果。甚至我们不妨说，它们就是广告。与罗氏兄弟相类似，刘峥（1972— ）也在自己的作品中使用了与农民喜庆有关的形象符号，他把萝卜、大白菜与30年代上海月份牌中的流行形象结合起来，通过滑稽的模仿达到反讽的效果。画家自己的说法也许可以被看作是这一类艺术作品的共同宣言：

在商品和政治的双重媚俗中，我们的反抗已经微乎其微，我们已深刻地融入其中，是否有嘲弄之意还不一定，日常生活充满了

艺术，而艺术也充满了日常瞬间，也许我们嘲弄的对象就是自己。[34]

在中国的南方，艳俗艺术的发展采取了另外一条路径。与上述居住在北京的艺术家作品不同，南方的艺术家以更加风格化的方式逼近艳俗的现实，以南方市民化的审美趣味取代了北方农民式的审美趣味。

李路明的《中国手姿》系列事实上是这位艺术家在 90 年代初开始的"新形象"创造的一个结果。在 1992 年的"广州双年展"上，他以《今日种植计划——四季延异》四联画获得了"文献奖"。至 1995 年，李路明完成了《红树家族》系列与《种植计划》系列等作品，他试图使自己的艺术图像具有鲜明个性和独特的符号系统。根据艺术家自己的说法，他的工作一直是以寻找新的形象和图式为宗旨的：

我在 90 年代初提出艺术家的工作应当建立在"新形象"的基础上，是因为整个 80 年代的中国新生艺术在图式上有太多的"殖民"色彩。所以我觉得不论哪一种艺术倾向，"玩世"也好，"政治波普"也好，都应该有自己的形象，其实他们中不少人在具体工作中很注意这点。我在《种植计划》系列中，关心的是生态问题，这是一个全球性的问题。现在的《中国手姿》我将目光拉回来，放到中国的具体问题上来，这大概是两者根本的差异。但按我的原则，"新形象"依然是一个前提，就像一张画是画在一张布或纸上那样。[35]

1995 年之后，《中国手姿》出现。这种以传统造型与图像为基础的风格化的图式，在艳俗艺术的潮流中找到了契合点，因为正是在这个时候，消费主义社会与大众文化的趣味将"艳俗"推向了艺术的中心。李路明创作的强烈艳丽的"手姿"和图像结构，在借用传统佛教艺术的同时，构成了对政治现实及其相关伦理价值的讥讽。可以说，李路明在他的"新形象"中装入了反讽的因素，使其成为了艳俗艺术的一部分。"手姿"不再是一种"新形象"，而是艺术家制造的图像容器。所谓的"新形象"，现在变成了被艺术家赋予"新因素"的"旧形象"。由于出发点不同，李路明希望自己的作品与泛滥的"艳俗"图式拉开距离，在传统与高贵之中寻找对历史和现实的反讽，在将艳俗艺术中的直接讽喻向寓意提升的同时，又保留与艳俗艺术在形式上的联系。



33-16 李路明 《中国手姿 18 号》 1998 年
布上油画 180×200cm 画家本人藏

广州《卡通一代》是艳俗艺术中的另一种表现形态。按照黄一瀚（1958— ）的说法，"卡通一代"是想将西方现代艺术的成果同中国社会问题结合起来，是一种关注社会和表现日常生活状态的艺术探索。那些"麦当劳"、"美少女战士"、"变形金刚"、"街头少年"的陈列和展示，将极端都市化的图像形态堆积起来，文学批评家张颐武认为其表达了"对于后现代与后殖民语境之中东亚社会

的特殊的立场”。尽管这种表述的准确性十分可疑,张颐武关于“表达了一种既爱又恨,既充满迷恋,又依然尖刻的态度”[36]的提示仍然值得我们注意。在广州这个商业发达的城市里,艺术家对商品和流行文化的看法,以及他们对西方商业文明的看法,并不像北方艺术家那样绝对。以现成商品为媒体,来传达艺术家对自己周围现实的看法,在其他地方的艺术家那里也许是一种激烈的批判,而在广州的艺术家那里则可能只是一种策略。从根本上讲,对消费社会的不满在这些艺术家的作品中不会上升到意识形态和制度环境的高度,因为在内心深处,他们几乎无法分辨自己到底是热爱这样一种社会,还是厌恶这样一种社会。

利用现成品对现实进行揶揄的表达方式也可以在孙平的作品里看到。孙平的《小姐》系列将社会中从事肉体买卖的“小姐”作为表现主题,以大众熟悉的“小姐”模型来寓示商业的残酷性。“为你服务”、“真的爱你”、“天天好梦”、“无限享受”这样的广告词汇提示着人们,这些交易无非是商品社会的普遍现象。艺术家将自己装扮成“小姐”手中牵引的狗,暗示了艺术活动不过是金钱交易的另一种表现形态。“小姐”的肉体买卖与艺术家的艺术品买卖被并置起来,将金钱社会商品交换的普遍性和彻底性给予了直接的表达。

无论怎样,“艳俗艺术”的历史性是毋庸置疑的。不过,这个艺术潮流的历史性并不表明它是一种善,不表明它是一种对社会问题持尖锐批判态度的艺术革新,更不表明它是一种“人文主义的精神自卫”(杨卫)。艺术家杨卫对艳俗艺术——他在1995年底的时候将艳俗艺术表述为“庸俗艺术”——的辩护表明了一种80年代的启蒙运动在90年代中的病理性变异:他认为艳俗艺术“以取悦为目的的创作”是“当代艺术家为了自身存在做出的顺应和让步”[37]。这个说法最清晰不过地道出了艳俗艺术的精神实质:艺术家们采取了一种不同于1993年和1994年之前的个人主义态度,他们放弃了玩世现实主义已经十分虚弱的对立立场。他们本能地发现,自己即便是想反抗体制也是无能为力的,因为他们在反抗的同时,又享受着同一个体制所带来的利益。

将过去的启蒙主义思想注入当下的精神状态,使低俗和庸俗的形式具有某种价值可能性,其实是为艳俗艺术作辩护的艺术家和批评家们一种没有选择余地的选择。他们坚持这样的看法:存在的东西总会有其必然性。即便艳俗艺术家之间存在着不同的立场,但基本上他们已经不再相信阿多诺或霍克海姆的那一套关于大众文化的“左”派说教。事实上,他们中间的许多人已经将一个特殊历史阶段中的特殊体制作为了自己不得已的谋取利益的渠道,把自己的作品界定为人文主义的反抗或拯救,几乎等于是为自己的作品寻找托词。他们被消费主义的浪潮给迷惑住了。他们借助于七拼八凑的后现代主义理论使商品化和消费主义对艺术的影响合法化,在这样做的同时,却对官方文化和大众文化在市场社会中的并存或“共谋”的新时期的意识形态缺乏足够的认识。

艳俗艺术在批判精英艺术——它可能是官方的也可能是现代主义——的同时,展示了自以为属于大众的“庸俗艺术”。但是根本上讲,它既不是批判的艺术,也不是人文主义的艺术,而只是一个特定时期被毒化了的精神的表现形态。当然,这正是艳俗艺术的价值所在:即便是恶,也可以成为艺术历史描述和研究的对象,因为它是这个特殊历史的特殊镜像。

张晓刚

张晓刚（1958— ）是一位与90年代初期的各种艺术现象有关联但保持着独特立场的艺术家，他所开启的美学样式，使得我们很难将他的艺术简单地放在潮流的范围进行了解，尽管他的艺术吸收了潮流中的种种因素。

在抒情的表现主义阶段之后，艺术家自己把1982—1985年这个时期称之为"魔鬼时期"。这仍然是一个生存被他人决定的时代，张晓刚从四川美院毕业之后被分配到昆明市歌舞剧团，他的工作是画舞台布景，被称之为"美工"——一个既不是"美术工作者"也不是"美术工人"的用词。对西方著作的阅读和对音乐的沉迷加重了艺术家的消沉、焦虑、孤独和苦闷。在1984年生病住院之后，张晓刚完成的素描和油画中出现了幽灵的世界，之前的那些具有田园性质的主题消失了。在《幽灵》系列中，张晓刚将自己在医院病房尤其是病床上所得到的感受以超现实主义的方式表达了出来，他想表现对死亡的忧患和恐惧。这些画具有心灵日记的性质。现在，画家想到的更多的是灵魂在另一个世界中可能出现的情况，"白色的床"是灵魂存在的场所，可是，这个场所已经不是医院，而是更接近格列科告诉我们的那种地狱。



33-17 张晓刚 《黑色三部曲——惊恐、沉思与忧郁》 1990年 布上油画、拼贴
180×450cm 香港汉雅轩藏 美国亚太美术馆藏（《忧郁》）

1985年，张晓刚与毛旭辉等人举办了"新具像"的画展。这是一次集体力量的结果，社会对新艺术的关注加强了艺术家们的自信心。这是一个中国艺术家在30年代因抗日战争中断而直至1976年才得以恢复的重新认识西方的时期，政治上的"思想解放运动"的标志，是西方的——科学、政治、经济、哲学、艺术各个领域的——思想被认为可以成为这个国家和民族得以重新发展的重要参照。很快，这些表现主义者受到批评

家高名潞、栗宪庭的关注。他们开始组织更为具体的团体以便能够持久地进行集体性的艺术活动，张晓刚成为“西南艺术研究群体”的发起人和组织者之一(1986)。



33-18 张晓刚 《大家庭之一》 1996年 布上油画 150×190cm 香港汉雅轩藏

1986—1989年是艺术家的“彼岸时期”。

80年代后期，人们对“'85美术运动”有一个多少带有一丝异议的评价：美术的思考变成了哲学的思考。人们同样用“观念更新”来表述艺术家们普遍对哲学问题的兴趣。80年代的中国艺术家熟悉高更著名的词句：“我们来自哪里？我们是谁？我们要到哪里去?”在充满友情的朋友圈子里来往着大量的信件：

我们是把艺术视为自己生命的最高层次最高价值来建立自己的生活的。在我们心灵深处，有一种非常严肃而又充满责任感的东西。……如果没有这样的大热爱之心，在我们最困难的时候，在整个社会都对我们关上大门的时候，我们也许就不会流着眼泪顽强地继续到今天。[38]

……

幸亏这世上曾经产生过像柏拉图、黑格尔这样伟大的人物，致使“精神”这一含义从人的躯体内分化出来，变为了一种独立的“生命象征”延续至今，否则人类的历史将不堪设想。……我就是这样常常在自己的思维中陷入一种自相矛盾的境地。只有一边继续从事关于心灵和精神的活动，一边不停地去看武打片。没法。你说的对，所有如今我们所面临的这一切，都是因为我们对待艺术——这一遥远而又亲切的“图腾”——而引起的。[39]

……

又收到了寄来的《萨特论艺术》，谢谢。

应该说，这种书是专为我们这种人写的，我常常在看有关论人及存在问题的书时就会这样想。[40]

张晓刚不间断的书信构成了这个时期关于艺术的看法，有趣的是，不像凡·高对阿尔的色彩给予十分具体的描述，这些年轻的中国艺术家之间很少谈及技法与色彩问题。在一封写于1989年12月18日（致毛旭辉）的信中，艺术家表明了涉及这个问题的基本看法："就我们目前的情况而言，最重要的仍然不是什么技巧、风格等外在的问题……老哥萨克抽空了精神，谈什么形式？离开了灵魂，谈什么风格、完整？离开了这些，什么艺术在今天都是虚无的。"

"彼岸时期"的主题上也许与他的"魔鬼时期"没有本质的区别，但是，张晓刚开始了对生命与死亡问题的理性审视。艺术家尝试着在纸上的实验，他在纸上涂抹颜色并用刀刻印着图像的轮廓。通常，他局部地打磨着颜色，而在别的地方给予薄薄地处理。《遗梦集》（约40余幅，1986—1988）是这类富于诗意的实验作品。艺术家同时将油画颜料、布条用于画中，有时他会用单纯的油画去完成他的梦境（例如《生生息息之爱》）。张晓刚不断地、甚至是混乱地阅读着西方哲学和文学，倾听着他认为属于悲剧和崇高的音乐，同时他对PINKFLOYD的《迷墙》也非常迷恋。事实上，所有的阅读和倾听在艺术家的内心里构成了奇异的诗歌，他不想让这些诗歌成为一般的叙事诗，而宁肯是一种象征与隐喻。在1989年的《浩瀚的海》里，我们能够看到四处都有的头颅。前面翻开的《圣经》——也许应该是——上的两个头颅究竟有什么故事需要告诉我们的呢？其实，那个红色的头颅与其说是耶稣不如说是艺术家本人。直至1991年的许多作品里（例如《手记》），艺术家的主题都没有离开生命与死亡，而这个主题本身最开始来自自己的经历，以后又受到西方哲学的启示；而到了1989年，艺术家又感受到了现实刺激。这样，涉及生命与死亡的主题在艺术家自己看来是无法回避的基础。

张晓刚在1990年4月给毛旭辉的信中表达过对栗宪庭所说的"大灵魂"的看法，在这封信中，他谈及了他"更喜欢新表现主义的作品。他们从70年代的风格主义泥潭中，以人最基本、最炽烈的形象一跃而起，通过对传统语言的新处理、新观念，直抒当代人的情怀，直指当代人的生活问题，将艺术以新的观念重返最早属于人自身的领域之中。"张晓刚坚持他的主张："我坚信我们所曾经体验到与正在体验的苦难与困惑都绝非仅仅是属于我们个人的偶然的产物。"（1990年11月7日致毛旭辉的通信）他针对另外一些艺术家的艺术说："我们永远无法将艺术孤立地看作一个对立物，像那些搞'语言革命'的人那样，我们就与孤独、痛苦成了一家人。不是我们在制造一些骇人听闻的魔鬼、幽灵出游都市与乡村的事件，而是魔鬼在驾驭着我们的肉身与灵魂向着未知的世界漫游。"[41]

1990年到1992年初是北方新生代以及玩世现实主义绘画产生并开始形成影响的时期，没有人再去接续本质主义的逻辑继续思想。1992年，邓小平的南巡讲话再一次转换了1989年6月开始的政治话题，至少，在沿海地区，人们发现在市场经济的环境中可以重新寻求自己的发展。这个时候，中原的武汉艺术家们正生产着新的"波普"艺术，艺术家们为"广州双年展"进行的准备充满热情。张晓刚在这年初去了德国，他获得了亲眼目睹他崇拜的大师们的原作的机会。对德国的访问只有大半年的时间，在就要启

程回国之前不久,张晓刚给艺术家叶永青和批评家王林写了一封信(8月),他承认当他面对西方艺术的时候,没有产生原来想象中那样应该有的激动:"关于卡塞尔文献展和当代中国美术著名的文献展看了很多次,说实话,第一印象并非想象的那么令人兴奋。西方人也一样,讲的是背景文化,离了这一点,很多作品是很难让人折服的。"艺术家在资本主义的德国与社会主义的中国之间进行了对比,他的结论是:"相比之下,中国近十年的变化是相当快而巨大的,像一个暴发户,正如邓大爷所期望的'一部分人先富起来'。"他注意到了西方"昔日那种具有对抗性、反叛性的前卫艺术,现在都以平常很普遍的方式四处蔓延,比比皆是,来这里后很深的一个感触是'艺术'已太多、太杂,'太自由化'了,因而也不再那么引人注目。艺术本身的意义和价值正被来自各方面的因素所修改和消解。这与中国大陆的情况恰成一个鲜明的对比"。

他在谈论看到卡塞尔展览时因"没有过去的博依斯、基弗尔那样厚重的人物和作品"而感到失望的同时,还陈述了西方当代艺术的贵族式的奢侈的气派(展览中比利时国王、荷兰女皇等国际要人纷纷出场)的特点——这似乎与中国艺术家想象中的西方艺术状况有些不同,与此同时,在卡塞尔举办的中国大陆前卫艺术家(吕胜中、王鲁炎、倪海峰、李山等)的"K18"的"地下性"特征显得像是资本主义展览的"陪衬"。[42]

10月,张晓刚回到了大陆。现在他有了新的思想背景和感受资源:对曾经具有神秘感的西方艺术充满自信心的了解和国内商业潮流所产生的活力。之前,他怀着压抑和纯净的内心冲突完成的《黑色三部曲》、《手记系列》似乎与回到国内的今天有些不吻合了。在1992年下半年之后,艺术家开始使用"当代艺术"这个词汇,他似乎发现本质主义的探询是一个无底的深渊,尽管他还保留着对忧郁与感伤的迷恋。他很明确地说:"如何进入当代艺术状态——既有明确的个人艺术特征(语言的切入点),又超越着形式主义情结('新形象'、'新风格'等'图式原创'思维模式),我认为是目前中国当代艺术家面临的一个非常严峻的课题。"究竟是开始泛滥的波普艺术——在1992年的"广州双年展"中大行其道——的刺激还是玩世现实主义情绪的感染,导致张晓刚更为紧迫地需要思考语言问题?事实上,作为敏感的现实主义者,张晓刚已经非常清楚变更语言方式的重要性。不管怎样,他清楚,直至这个时候,现代主义艺术家并没有获得真正的成功,没有获得艺术体制的认可和社会的充分理解,现代主义艺术家仍然是夜晚里的孤独者,他们没有充满价值的白天。到了1993年,他还称自己是"精神的流浪汉"。在这年3月的《后89中国新艺术》展览里,张晓刚的参加展作品《手记》被归纳进"创伤的浪漫精神"。然而,同时展出的"政治波普"(王广义、余友涵、李山等人)和"无聊感与泼皮风"(方力钧、刘炜、王劲松、刘小东等人)却成为人们关注的主要对象。

无论如何,在经过了如此漫长的思考与实验之后,张晓刚似乎要彻底摆脱对无底深渊的迷恋。这年,张晓刚画出了几件具有决定性转折的作品:《黄色肖像》、《红色肖像》、《血缘:母子》、《红色男婴》。《黄色肖像》与《红色肖像》画的是艺术家的朋友叶永青和毛旭辉,我们可以将这两件作品看成是艺术家对消除过分表现性语言的实验;《血缘:母子》和《红色男婴》在内容上与这两幅肖像画构成了一个整体:血缘、生命、成长中的问题以及可能联想到的死亡。张晓刚保留了他在过去艺术中的核心内容与主题,

他甚至保留了早年的超现实主义的心理特征：意外的光以及缺乏自然逻辑的物象组合关系。1993年年底，张晓刚迅速地朝着被认为是典型的图式的方向迈进，直至1994年的《血缘：大家庭》的出现，表现主义的“框子”彻底脱落。究竟是什么具体唤起了艺术家对表现方式的改变呢？

构成近期作品的因素，除了历史和现实所赋予我们的复杂心理外，直接的灵感来源出自私人家藏的旧照片，以及中国大街上随处可见的炭精素描画像。我无法说清楚那些经过精心修饰后的旧照片究竟触动了自己心灵深处的哪一根神经，它们使我浮想联翩，爱不释手。也许正因为处在今天的时代中这些旧照片已不仅仅给人某种怀旧心理的满足感，也许它们所呈现出的某种单纯直接而又充满了某种虚幻的视觉语言方式，验证了我对高深莫测的样式主义以及虚夸的浪漫主义的厌弃心理？同时，旧照片和炭精像一类的图式语言，体现出我非常熟悉而又曾经不屑一顾的东西，其中也包含着中国普通人长期以来所特有的某种审美追求，比如模糊个性而强调共性，含蓄、中性而又充满诗意的审美特性等等。[43]

是已经流逝的时间唤起了艺术家对形象资源的重新整理。张晓刚的家庭背景是50年代出生的人熟悉的“革命干部”，这类家庭不同程度地保留着早年革命与建设的旧照片。这些照片完全不同于更早之前的那些可以看到长袍马褂的旧影像——过分的古老与久远，相反，从40年代开始保留直至70年代初期之间的老照片与活着的中国人——父母与子女——有着直接的情感与历史渊源，他们甚至共同度过了那些重要的历史时期。母亲的命运本来就是艺术家早年的心理情结，可是，当多少年前的图像再次出现并且反映出时间的流逝时，艺术家心里升起无名的悲戚与伤感。一个生命究竟是如何出生，又如何成长的呢？我们的今天与昨天究竟有什么样的关联使得必须给予充分的尊重与理解？1993年，画家在成都那间小小的房间里还画了“天安门”，艺术家保留了我们在肖像画和其他几件作品里能看到的“表现主义的边框”。随着对图像的理解与分析，艺术家终于发现，关于生命与死亡，关于历史与现实的思考完全可以在没有任何表现主义的笔触下进行。不过，尽管艺术家发现了玩世泼皮、艳俗艺术中的趣味以及政治波普的特征，他也决定不参与进去。

1992年，当张晓刚亲眼看到了马格利特——他早年在一本旧的西方现代艺术史书中记住的名字——的原作时，他感叹不已：

平涂，简洁而又含蓄的绘画语言，将现实中的各种场景、物体重新组合，置放在一个虚设的空间之中，产生出某种心理上的特定的错位感和虚幻感。从而使人通过绘画进入一个梦境般的思维空间，再回头面对视觉艺术的多重含义和多角度的精神指向。如此种种，都曾使我在惊诧之后敬佩不已。[44]

张晓刚简化了早期超现实主义的复杂内容，特殊的历史背景和经历本身就将艺术家导向了由老照片唤起的方向。这里，不是月份牌的艺术，而是马格利特或者德·契里珂“使我学会了如何‘有距离’地去体验我们的深重的历史，以及我们所面临的多变的现实”。照片本身的特殊效果也成为新的表现方式的启发。

1994年初的几个月几乎是一个关键。在这一时刻，艺术家本能地意识到，必须确定新的风格方向。因为在这个时候，“我的

整个心态使我觉得我已经没有表现主义”。出现这样的情况很大程度上“是我到了德国看到了表现主义,我发现我的气质跟他们完全不一样,我在那儿看到的超现实主义画家的作品,感触很深”。这时,张晓刚才发现,将表现主义的语言与超现实的语言简单结合起来的努力是没有结果的。真正的个性是倾向于“一种很冷的东西”。“我喜欢肖邦式的那种,或莫扎特式的这种艺术家。其实我喜欢超现实主义的路线,我是属于这个类型的,原来误认为我也可以进入基弗尔那个队伍的。”在成熟了的“大家庭”作品出现之前,画家的实验是在对他的眼睛看到的对象的模拟。当然,这里的“模拟”不是就再现现实的意义上使用的词汇,而是说,艺术家仍然将眼睛看到的物理现实为造像的直接依据。当照片以及别的因素不断地提示画家对别的内容给予思考的时候,“营造”心理开始更为明显地表现出来。照片不是历史,而仅仅是被称之为“历史”的提示,这个道理多多少少接近柏拉图的意思,图像本身并不是真实。结果,张晓刚纵容了这种难以言说的心理状态,他使用抹光、提亮点、突兀的光的投射、细细的小红线、完全不同于照片的五官安排、大面积灰色中突然出现的别的色彩,如此等等的方法。

在1994年的《第二十二届圣保罗双年展》上,张晓刚展示了他的精神的血缘与生活其中的历史家庭。在之后的若干展览中,张晓刚获得了普遍的认可。忧郁与感伤的精神历史通过一种虚拟的“假象”照片给演绎出来,人们理解艺术家的感情,并且需要艺术家不断地陈述那些更为复杂的关系与隐情。渐渐地,人们——不是艺术家本人——固定了一种精神史的美学模式。张晓刚在坚持早期灵魂追问的同时,理性地借用了超现实主义的手法以及波普艺术的简化,确立了自己独特的审美样式。

注释

1　载《美术》1989年第9期。

2　同上。

3　载《美术》1990年第1期。

4　同上。

5　作为一个背景,文学领域里对激进主义的攻击发端于《文学评论》1993年第3期上郑敏的文章《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》。郑敏认为胡适和陈独秀在提倡白话文运动时将古典文学贬低到被摒弃的地步,其结果“比‘小将’无知的暴力破坏,更难以解释”。这样,进一步对胡、陈发起的“五四”运动的重新评价势所必然。于是,部分当代知识分子在90年代里有一个自成逻辑的文字游戏,即将“五四”运动同“文化大革命”联系起来,批判“文化激进主义”成为这种反省文化思潮的目标。相应的是“文化保守主义”的出现。这样的文化现象固然有林毓生的《中国意识的危机——五四时期激烈的反传统主义》和余英时的《中国近代思想史上的激进与保守》讲演所起到的作用。但直接原因是1989年的政治局面所导致的疑问。从辛亥革命开始,中国知识分子总是对法国大革命充满强烈的浪漫主义激情,但是,他们从来没有对革命与改良中的权力问题进行过认真的研究和探讨。对于文人来讲,革命和改良只是不同的说法,缺乏权力、

缺乏对权力的正确运用是每一次政治运作失败、变性和没有理想结果的最为直接的重要原因之一。尽管革命是历史事实，对历史给予改良的假设缺乏说服力的依据和证实，但是，20世纪每一次革命的结果究竟怎样却是可以检查的。甘阳在发表于1999年第1期《读书》里的文章《自由主义：贵族的还是平民的?》中问："现在的中国知识界到底是在利用自己的知识权力服务于少数人的'特权'，还是在伸张所有人的'权利'?"在他看来，90年代末出现的关于自由主义的讨论中，保守主义的基本形态"往往表现为以自由主义之名贬低和否定民主与平等，其结果是把所谓的'自由'更多地理解成了一种少数人享有的'特权'，而不是所有人具有的'权利'。"这样一来，自由主义便成为少数人的东西。那么，温文尔雅地谈论"自由主义"究竟有什么作用呢？甘阳认为"中国知识界几乎已经丧失了最基本的道义感和正义感"。这样的看法是非常尖锐的。

6 载《美术研究》1990年第4期。

7 载《美术》1990年第9期。

8 载《美术研究》1990年第4期。

9 同上。

10 载《江苏画刊》1992年第1期。

11 在1991年3月初稿8月修改完毕的文章《无聊感和"文革"后的第三代艺术家》里，表达出这位批评家对王广义等人的政治波普的不满和批评。他认为：孔永谦的"文化衫""使王广义等人拼命寻求报刊这个在中国并非大众传播媒介的想法，既幼稚又无力"。就在3月22日，《北京青年报》第6版整版推出了王广义及其艺术作品，同时，《艺术·市场》第1期开始在美术界流行并成为话题，这期《艺术·市场》也重点推出了王广义，这两次媒体的介绍使艺术家以及他的艺术受到极大的关注。可是，在1992年10月发表在非正式印刷品《当代艺术文献》(《中国当代艺术研究文献资料展第二回展(1992广州)研讨会会前文献专集》)里，栗宪庭正式以"89'后中国大陆艺术的'政治波普风'"为题发表文章，将以王广义为代表的政治波普列入了当代艺术。直至1993年初，栗宪庭仍将政治波普和玩世现实主义放在了一个平等的学术层面上。

12 载《创世纪》1993年创刊号。

13 王大点是清末北京五城公所的差役，写过生活日记，结集为《王大点庚子日记》。《读书》上介绍说：

> ……此人粗通文墨，文字鄙俚不堪，可是挺爱动笔，每天都要记点什么，由于没有文人那么好面子，所以相当的客观，竟然连自家那点偷鸡摸狗的事儿也都照记不误。义和团运动期间，他老人家每天都出门闲逛，四处看热闹，义和团焚香拜神他看，清兵和义和团攻打使馆他看，义和团把"二毛子"剁成肉酱他看，有人乘乱抢劫他也看，不仅看而且跟在后面顺手牵羊，哪怕捞一块木板也是好的。他看过朝中的"持不同政见者"立山、联元和徐用仪被砍头，也看过被义和团抓的白莲教实际上是无辜的老百姓成排地掉脑袋，甚至当八国联军打进城来的时候，他依旧出来看热闹，而且趁乱大捞一把，跟着众泼皮人等从主人逃走的店铺里抢得土麦子、皮衣和铜钱若干，连他看不懂的旧书也没有放过，划拉了一大抱回家，任凭子弹乱飞，好像根本就不知道害怕为何物。义和团内讧打起来，他"跟踪采访"，洋鬼子抓中国人用辫子拴成一串牵着走，他"跟同赴烂肉胡同湖南馆公所发落，瞧看半天"。洋人抓住义和团抢毙，他还是看。他的日记里经常可以看到掩饰不住兴奋的词句："今日看热闹不少。"
>
> 已经刊布的义和团期间的日记还有一些，比如《庚子记事》、《高丹日记》，这些由读

书人写的日记，对所发生的事多多少少都会有点感慨、评价乃至义愤，可是王大点没有，他的笔冷得惊人而且吓人，如陈叔宝全无心肝。看无辜的妇女儿童被剁成肉酱，他没有感觉；看见人活活被烧成焦炭，他也没有感觉；看清兵和洋兵烧杀奸掠，他还是没感觉；他生于斯长于斯的北京城被战火毁得一塌糊涂，他依然没感觉。似乎更令人气闷的是，此公居然毫无民族感情，洋人占了北京，他不开展游击战争也就罢了，连一点反抗的表示也没有，居然很快就和洋人做起了交易，还多次为洋鬼子拉皮条找妓女，从中捞点好处。(参见张鸣：《世纪末的看客》，载《读书》1999 年第 5 期)

14　赵半狄于 1992 年在中央美术学院画廊里展出了这件作品，画家将作品呈菱形挂于墙上，整个展厅仅有《小张》这一件作品。这种方式多少暗示了“装置艺术”的概念。

15　转引自《中国大陆中青年美术家百人传》，香港：艺术潮流出版社 1992 年版，第 158 页。

16　转引自《新生代——漫游的存在》，长春：吉林美术出版社 1999 年版，第 306 页。

17　黄专：《消费时代的精神肖像》，载：《艺术界》1998 年第 5 期。

18　栗宪庭的《无聊感和“文革”后的第三代艺术家》一文，初稿写于 1991 年 3 月。

19　栗宪庭的《无聊感和“文革”后的第三代艺术家》，1991 年 8 月稿。

20　引自展览目录。

21　转引自《三联生活周刊》1999 年第 11 期。

22　在描述圆明园艺术村艺术家生活的《最后的浪漫北京自由艺术家生活实录》(北京：北方文艺出版社 1999 年版)里，作者是这样描写岳敏君的：

笑过之后，他说现在正在考虑是不是放慢速度，因为造价太高，每幅画光材料费就得花去 100 多元(他画的是 3×2 米的大油画)，为此他每月得花 400 多元，面色青黄的他感叹道：“生活不容易!”他曾在北大校园卖过西瓜、煎饼，并介绍说在外面卖不完的瓜只要去北大卖，保你剩不下，北大学生花起钱来想都不想就掏出来了。(第 43 页)

23　载《画廊》1995 年第 1 期。

24　载《画廊》1996 年第 1 期。

25　载《当代艺术》第 15 辑。该辑为艳俗艺术专集，副标题为“艳俗艺术的语境与定位”。

26　郭小川：《中国的艳俗艺术》，载《当代艺术》第 15 辑。

27　参见徐一晖：《从社会批判到文化批判》，载《当代艺术》第 15 辑。

28　载《当代艺术》第 15 辑。

29　艺术家本人《创作手记》。

30　载《当代艺术》第 15 辑。

31　同上。

32　同上。

33　同上。

34　同上。

35　张颐武：《卡通一代的神话》，转引自《都市人格与当代艺术》，香港：艺术潮流杂志出版社 1998 年版。

36　载《画廊》1995 年第 5、6 期合刊。

37　1988 年 3 月 28 日致毛旭辉的通信。

38　1988 年 7 月 2 日致毛旭辉的通信。

39　1990 年 10 月 3 日致毛旭辉的通信。

40　1990 年 11 月 7 日致毛旭辉的通信。

41　1992 年 8 月 24 日致王林、叶永青的信。

42　《自述》1995 年。

43　《我的知己——马格利特》，载《艺术世界》第 132 期。

34

新艺术及其艺术家(二)

“广州双年展”中的湖北波普艺术

形成潮流的波普艺术产生于1992年。这年初，以湖北艺术家为主体（主要有王广义、魏光庆、李邦耀、杨国辛、任戬、舒群、方少华、陈禄寿、袁晓舫等），构成了中国20世纪90年代波普艺术潮流初期的主要力量，促使了波普艺术的最早流行。作为90年代第一个全国性的展览，“广州双年展”将波普艺术作了全面的推广，在波普风格的作品中，有两件作品分别获得“广州双年展”文献奖和学术奖，两幅获优秀奖，四幅获得提名奖，致使波普艺术获得了广泛的影响。

在武汉生活与工作的批评家祝斌和鲁虹在他们1993年写的《湖北波普艺术》一文中记录了90年代初这个城市的艺术家的心态与工作状况：

一直到1990年，湖北画家仍在他们熟悉的语言范围和媒材内探索画面效果，不过他们也开始意识到绘画难以在封闭自足的自律性中得到社会的认可。在平时的攀谈中，他们也在考虑艺术在当下文化中如何展开的作画方案，尤其是关于王广义“社会生效”的传闻大大刺伤了湖北画家的“君子风度”和与世无争的超然态度。随之而来的是他们对纯语言绘画的反思、厌倦，更多的是对文化现象的关注和作画方案的讨论。

继北京1989年2月“中国现代艺术展”之后，湖北画家都在冷静思考下一步的艺术目标。这时王广义已从珠海调入武汉，正着手完成《批量生产的圣婴》和《中国温度计》的创作设想；年底，任戬已进入《“抽干”系列》的狂热制作阶段；舒群制作了些信心不足的布面油画，画面上只有几个符号；魏光庆被下派到地县一所中专学校，在那里用纸浆和混合材料创作了一批半浮雕式的《红色框架》系列作品。其他几位画家则在筹策下一步的作画计划。

1990年底，王广义停止了手头正在制

作的《批量生产的圣婴》和《中国温度计》,开始创作《大批判》系列。王广义是一个兴趣多变的人,而且当时他可能敏锐地嗅到什么信息才暂时中断了手头活路。

1991年前后三年武汉变得愈加繁忙起来,美国亚太博物馆负责人、港澳台画商及画廊老板,国内批评家兼活动家栗宪庭、吕澎、王林,国内外几家刊物的编辑以及稍后的柯恩夫人纷纷来汉了解中国腹地的美术创作。尤其是艺术双年展于1992年将在广州举办的消息再一次唤起了画家们的创作热情,这对销售渠道不畅的湖北画家来说,无疑是雪中送炭。他们开始大批购置画布和颜料,赶制画框,租用私人画室。以往的清谈变成了实际的苦干。

魏光庆继《红色框架》之后,又制作了一批《黄皮书》和《大邮票——中药》系列作品。他原想在《黄皮书》的基础上创作一系列与海湾战争有关的作品,并围绕国际新闻人物制作一套组画,最后他认为这种选择太具新闻效果而未付诸实施。

李邦耀准备放弃布面油画,去尝试一下装置艺术,终因造价超过了他的经济支付能力只留下二三件半成品。

杨国辛画完《痕迹》系列以示与往日纯绘画告别,开始试作照片、绘画与丝网印刷混合的画面效果。

袁晓舫把他比较熟悉的国画图式与现代生活符号结合起来,转移到油画布上。

陈禄寿也终止了继续改造民间图式的种种努力,采用印刷品覆盖的拼贴效果去获得当代画家的身份。

……

虽然他们探索的方式各不相同,但是他们都在力求改变自己,尽快从"高雅病态"中解脱出来,尝试一下通俗易懂的大众美术。这是湖北画家走向波普化的前兆。

1992年春,凉意已尽,武汉正值创作的好时节。魏光庆的作画方案已定,他决定拿出"红墙系列"参加双年展;杨国辛在反复探索他还不甚熟悉的丝网制作技术,并时时受到失败的侵扰;袁晓舫的《大花瓶》准备上稿;陈禄寿还在考虑新的作画方案;李邦耀也在考虑布面油画效果;方少华病倒在床……这是一次痛苦的决策。在这之后的四个月内,魏光庆完成了《红墙系列》,杨国辛终于掌握了丝网技术,完成了《参考消息》和《莉达夫人给孩子准备了奶粉?》,李邦耀画完了《产品托拉斯》,袁晓舫完成了《CCTV·北京风范》和《大花瓶》,方少华一变以往的画法,创作了《八面来风》、《混合运算》等几件作品,陈禄寿画完了《被覆的脊梁》,王广义重新制作了两幅《大批判》送展,任戬则将《大邮票》系列作品中的32幅送去参展。另外,在这批波普作品中,还有马六明的《sun》、黄汉诚的《木春》、王朝斌的《集成电路》、周细平的《账目系列之一》。曹丹因来不及放大制作未参加这届双年展。

湖北波普不是艺术群体,它没有宣言,也没有结社和有目的的聚会,它只是一种文化现象。在艺术的诸多选择中,他们为什么偏偏选择波普?这也许是令人感兴趣的题目。我们认为,精良、高度完备的语言形式在美术史的长河中行走得太久,以至成为十分完备的语言体系。湖北画家常常抱怨说,纯语言体系使得艺术很难找到继续发现的东西,它的封闭性只允许我们装填技术,而不是才智与价值,我们希望用大众熟知的视觉效果,用极易上手的手段使艺术成为生活中的一部分,成为一种趣味,一种存在即事实。

艺术家意识到,在当代艺术中具有决定意义的不是语言的完善,而是它是否为当下

文化和社会接纳，因此，选择大众熟知的图式切入便可看成是艺术家寻求与社会建立平衡的一种努力。[1]

两位批评家最后认为："湖北波普的出现并不是他们一时的兴致所在，或是简单地出出风头而已。在某种意义上，它是当下文化、国际图像信息和艺术市场机制作用下的产物，是艺术家面对社会压力所作出的一种选择，一种尝试。"

从祝斌和鲁虹的历史记录中，可以发现艺术家的内心在20世纪90年代初的变化：他们对"艺术本体"或纯化"艺术语言"的神话产生了深深的怀疑。同时，对艺术史的修正主义看法受到来自王广义的风头主义的促进，追求艺术真理的态度则被贡布里希著作的词汇和身边艺术家成功的"传闻"给破坏了。更为深层的原因是，自从1990年以来，在80年代形成的新启蒙运动的理想主义宣告结束，可是由这种理想主义带动的社会市场化趋势，却又在政府的支持和推动下全面开始，并且开始融进一体化的全球经济体系。复杂的社会现实以及由这个现实导致的复杂的心理现实，是80年代鼓吹思想解放和启蒙知识文化界事先没有预料到的。在这个时候，德里达的解构主义在中国学术圈传播，也在湖北前卫艺术圈成为普遍的话题。

舒群在回忆这个时期时写道：

1988年我和高名潞、周彦等人渐有分歧，恰好当时在一次研讨会上结识赵冰，于是我遂生与赵冰同往武汉大学的念头。后我又将任戬、王广义办往武汉。这期间我们经常在一起讨论艺术与哲学问题，这些讨论开展得越多，怀疑主义的意识在我的头脑中便滋生得越深，仿佛说话是消耗体能一样，话说得越多，我们内心的感受就越空洞，说实在的，这种心境非常不好，它让我们感到生活的空虚和孤单，平心而论，实际在情感上我很不愿意接受"解构主义"或"存在主义"的观点，但在理智上，我又不能不承认解构主义所指出的"真理性"，就是在这种矛盾重重的心理状态中，我创作了《绝对原则消解》系列，接着更是在一种十分荒凉的心境中完成了《绝对原则消解之后的四项基本运算规则＋－×÷＝0》系列；其后创作的《减法时代：文化POP·崔健》、《世界美术全集》等系列作品基本上都是在一种无可奈何的悲凉而麻木的心态中完成的。当时，我就深深地感觉到艺术这条路是完了，但似乎命中注定我该去承担使艺术走向完结的使命，因此我不得不在一种明知其无意义，但又不得不继续这种无意义行为的状态中勉强工作。以这种心态为背景的架上画不仅仅技巧看上去平淡无奇，最重要的是它不再有美学意义上的"收藏"感，它的形式是空洞而苍白的，它的语感是枯燥无味的。[2]

舒群波普风格的作品没有获得普遍的认同，但是这位在80年代具有影响力的艺术家所陈述的心态，却真实地传达出了90年代初期波普现象出现的内在根源。

对湖北艺术家具有直接影响的是王广义在90年代初期所谓"生效"神话的刺激。王广义在1989年底和1990年初完成了一批"被工业油漆覆盖的世界名画"。艺术家在临摹的伦勃朗、德拉克罗瓦这样的西方大师的作品上面涂上了向下流淌的黑色油漆，并写上白色的符号。这种风格继续了1989年他在"中国现代艺术展"中展出的《毛泽东》的思路。在一些印刷品上做了实验之后，王广义放弃了这样的简单覆盖，开始了《大批判》的制作。1991年初，《艺术·市场》第1期刊载了王广义的谈话，3月22日，

《北京青年报》第6版整版刊出王广义的作品和相关文章。在媒体绝少介绍前卫艺术的年月，王广义的“生效”神话给予了不少前卫艺术家极大的鼓舞。他们在思索着这样一些问题：自1989年以来“前卫艺术”几乎处于非法地位，展览和大规模的学术活动已没有机会，在缺乏权力的支持下，现代艺术的逻辑演变究竟还有无可能？新的希望是否可以来自别处？比如来自合法化的市场权力？一旦接触到市场，本质主义就开始受到深深的怀疑。艺术家们开始对借助权力进入当代舞台有了敏感，理想主义的’85情结开始受到摈弃艺术家们越来越相信“操作”的必要性。当王广义的《大批判》获得新闻效应之后，当任戬的《集·邮》开始成为湖北艺术家窥探的目标，艺术家们谈论着“邮票”中的邮戳的“专利权”的时候，湖北的艺术家们便开始放弃他们各自原来的探索，着手波普风格的作品制作了。

波普艺术的产生与商品和消费社会的大众化现实有关。1989年至1992年之间特殊的社会环境，迫使那些仍然有固定职业(湖北前卫艺术家大多为教师)的前卫艺术家寻求新的突破口，其动机虽然不可能完全导源于政治，但也不可说与政治无关。作为一个契机，1992年初邓小平到深圳和珠海这两个沿海城市进行考察，发表了刺激中国人向着市场方向努力的具有影响力的讲话。这种来自政治权力中心的声音，无疑使市场这一中国人逐渐开始认识的事物得到空前的渲染。正是因为这样一个政治背景，由市场权力支持的“广州双年展”才像80年代思想解放运动那样唤起了新的希望。[3]艺术家的经验和本能告诉自己：使命感和终极关怀的精神状态对于这个社会不再具有影响力。如果新艺术要寻找新天地，那一定会来自别的地方。正如祝斌和鲁虹记载的那样，湖北波普艺术几乎产生在1992年2月之后。这是一个拜金主义和商品化以及消费主义在邓小平“南巡讲话”刺激下开始迅速蔓延的时期。批评家、《江苏画刊》编辑顾丞峰在分析中国波普艺术产生的背景时说：“各种传媒手段以空前的速度增长着，电视、游戏机、复印机、传真、广告、卡拉OK、选美等制造出的视觉图像已早超出娱乐和消费的范围，它日益深深地影响了一代人的生活方式与思维方式，文化的即时性、消费性和浅表性成为一种时尚。这种时尚不断向正统文化发出挑战，要求在时代的艺术中得以表现。这便是中国波普产生的特殊环境。”[4]这种特殊环境将“迅速”、“即时”、“明星”、“通俗”、“效应”这样一些概念带进了艺术圈，从这一点上讲，中国的波普艺术在事实上还是吻合了50年代汉密尔顿关于波普艺术轻松的表述：“通俗的(为广大观众而设计的)、短暂的(短期内消解掉)、可放弃的(容易被忘掉)、低成本、批量生产、年轻的(针对青年人)、诙谐的、性感的、噱头的、刺激的和大企业的。”

由于中国波普艺术产生的现实背景与美国不同，中国的波普艺术自然会表现出一些特殊之处。比如张培力早在1990年就创作过《中国健美——1989年措辞》和《1990年标准音》。在1990年，充斥中国大街小巷的日常生活中夹杂着苍白，市场仿佛是一个刚刚探头又缩回去了的巨兽，并没有对中国大众的日常生活带来决定性的影响，商业化的符号与形象只能表明一种物质的存在，丝毫没有感性的趣味。在这个时候，具有普遍意义的公众形象仍然在那些曾经对这个国家和民族的命运有过深切关怀的人的大脑里构成现实的提示，同时又让人感到单调恶心和没有意义。张培力将具有政治象征性的大众传播形象以毫无诗意的手法涂抹出

来，表现出了一种百无聊赖的心态。从这个意义上说，张培力为数不多的波普作品与汉密尔顿或者沃霍尔、利希滕斯坦、罗森奎斯特的商业提示全然不同，在它们中间我们看到的不是戏谑和放松，而更多是愤怒和无奈。《1990年标准音》没有因为图像的波普化成为噱头，相反，它构成了一个历史性的象征：一个从承担到放弃的转折。

"广州双年展"中的湖北波普显示了不同倾向，参加了"广州双年展"学术评审工作的批评家和艺术史家皮道坚在评审工作结束之后总结"广州双年展"中的波普艺术时这样写道：

> 艺术家们的创作心态显然较'85时期放松。调侃、嘲讽、游戏的创作态度成为一种时尚。这在"湖北波普"和所谓"新生代"艺术家群的作品中均有鲜明的反映。"湖北波普"从过去的历史文化中引用图式，或将流行的大众消费品转换为艺术的做法，无疑具有深刻的文化或社会的含义，以致批评家可以将其大致划分为"文化波普"、"社会波普"这样一些不同的类型。然而这些作品中的相互冲突、互不连贯、错综复杂的多重意义，却是经由幽默与机智的艺术想象，耐人玩味的技术性制作，轻松而洒脱地自然溢出，绝少刻意为之的痕迹。生活意识的加强，与公众距离的切近，则使之更加富于中国当下文化的浓郁气息。[5]

这个评述记录了1992年波普艺术的真实状况。那些参加过'85运动的艺术家在一个骤然转变的历史时期将自己的作品和趣味也作了相应的改变，这样的现象与英美波普艺术家的情况是不同的。

有趣的是，作为更年轻的"新生代"艺术家几乎很少加入到这个貌似消费主义社会的风格中来，这个现象也从另一个侧面表明，这个时候的中国波普是理性与分析的产物，是那些充满激情的前卫艺术家对已知语言方式的一次有目的的选择。所以，从逻辑上讲，以"湖北波普"开始的中国波普艺术是政治与思想的产物，而商业化的潮流只是一种契机。当"新生代"画家在不假思索地描绘他们周遭的图像时，那些50年代出生的前卫艺术家却在思考艺术无论如何应该出现的"意义"，哪怕这个"意义"是通过尽可能的方式消解过去熟悉的思想与含义，是使作品显得没有任何意义，是一种对意义的反讽。这无疑是说，波普艺术家们保持着一种习惯了的逻辑态度。出于经历与知识背景的原因，他们在内心坚持着责任感和"强烈的参与历史的心理情节"（顾丞峰），他们仍然相信理性选择的重要性。波普语言对于他们来讲是一种思想表达的工具，如果非理性的、抒情的、表现的语言不能准确地表达生活的真实内容，那么，一种通俗的、揶揄的、嘲讽的、轻松的图案也许可以构成一种思想立场或生活态度。

杨国辛（1951— ）的《参考消息》很明显地使人想到沃霍尔。可是，"参考消息"和其他媒体的文字与毛泽东的艰难岁月中的形象结合起来，使得这件作品成为一种带有明显政治意味的回顾。批评家杨小彦在学术评语中将其表述为"告诉给观众一个有历史意义、却又夹杂着无可奈何的被动感的漫长故事，这个故事与每一个活着的中国人都有着不可分割的血肉联系"[6]。

李邦耀（1954— ）的《产品托拉斯》很容易让人联想到"消费"这个概念。将日常生活用品毫无主题地平均对待，使制作的图像缺乏任何有目的的性。杨小彦使用了"卑俗、平凡乃至无聊"这样的词语来描述这种状态。的确，将那些没有任何特殊性的物品放置在一起，不可能使观众朝着"意义"的方

向去理解。物品就是物品,它们不可能是别的东西。

任戬的《集·邮,欧洲部分》虽然是一个第三世界国家的艺术家对国际政治的符号化表态,但这组作品更多地给予观众的是视觉上的趣味。重复性的邮戳与线条成为艺术家统一图案的链条,保持着作品的整体性。任戬使用了现成图案,但不是采用丝网技术,这在一定程度上削弱了作品的"波普"性质。任戬的作品表明,这个时期中国波普艺术家对日常生活与艺术之间的界限的消除本身并不关心,而更注重一种特殊语言(波普的或非波普的)的表达方式和视觉效果。

魏光庆的《红墙系列》将历史的图像突出地放置在画面的主要部分,以求获得一种文化上的隐喻效果。艺术家在使用波普手法的同时增加了幽默与调侃,又不失严谨。由于一种思想的惯性,魏光庆无法放弃隐喻和象征。艺术家以中国传统木刻读本图式和强烈的色彩,改变了波普语言原初的性质对意义的消解。它成为研究90年代西方艺术在中国情境中的变异的范例。

袁晓舫(1961—)的《CCTV·北宋风范》使用了拼贴。消费社会的符号控制着那些历史的图像,那些矩形的框架更使人联想到集装箱。在这样一种并置当中,由古代绘画提示的北宋风情就成为当代商业社会的一种衬底,一种对枯燥的视觉感受的滑稽补充。

方少华(1965—)也使用了风水图和地理图这样一些具有传统文化含义的符号。艺术家在画面上给出的一些数据与指示性符号扰乱了观众的习惯性视觉感受,而事实上那些符号本身就是调侃的工具,因为它们不具备任何意义。

石磊(1947—)的《胎教忘记歌词的帕瓦罗蒂》将一个象征古典的形象内容放入一个轻松的构思之中,重复的胎形以一种接近卡通的图式表现出来。尽管画家在这个时期受到自己周围兴盛的波普风格的影响,但是画中仍然遗留了明显的绘画性特征,这样的特征直至以后也没有被石磊放弃。

湖北波普艺术家几乎都是迅速改变自己原有风格而进入波普领域的,不像西方波普艺术家那样(沃霍尔有画通俗插图、罗森奎斯特有广告制作、利希滕斯坦画连环画、韦塞尔曼有制作拼贴画的历史),他们只是在一个特定的历史时期利用风格转变来表明自己采取了一个特定的立场。不过,一旦他们接受了一种语言的逻辑,他们也就不可避免地要改变自己原有的意识形态框架和话语体系。语言的改变最终会导致中国波普艺术家改变用作品表达对社会、文化、历史关切的初衷,只不过这一点在湖北艺术家的作品里还不明显罢了。

王广义

1990年10月,《江苏画刊》的读者读到了艺术家王广义发表的以下文字:

> 艺术家们以在共同的幻象中所经历的一般经验事实为出发点共同建构神话史,在这种神话史中一切都经过夸张和放大的人文处理。当一个艺术家完全沉迷于这样的"情境"之中,无疑会相信这个"神话"的。这种神话的幻觉感从文艺复兴至今一直使得艺术家们自认为他们是在同神对话。欧美一些艺术家在20世纪末叶开始对这个神话表示了怀疑,但也往往是不自觉的,像波伊斯这样的前卫人物也还不时地误入神话的迷雾之中,这种悲剧是由"现代艺术"的语言惯性所导致的。其实"古典艺术"和"现代艺

术"的语言发生之原点是一脉相承的，也正是这种语言的相承性包含了艺术代表和艺术的关系。从这种意义上说，我们应当抛弃掉艺术对于人文热情的依赖关系，走出对艺术的意义追问，进入到对艺术问题的解决之中，建立其以以往文化事实为经验材料的具有逻辑实证性质的语言背景。如果我们发现"古典艺术"和"现代艺术"为我们当代艺术家遗留下许多的问题，每个个体艺术家都可以选择和发现某些问题来作为自己工作的逻辑起点。[7]

发表这篇短文时，王广义已经从珠海调入武汉工作。该期刊物还发表了王广义在印刷品上"覆盖"名画和名曲的实验。王广义将他的工作限制在现成品的范围内，又对绘画的"审美"或"绘画性"给予了显而易见的否定。联系到1989年在"中国现代艺术展"中展出的打方格的《毛泽东》，这位艺术家似乎已经发现了艺术在当代的形而上"骗局"。

90年代初，艺术理论界出现了对所谓"'85情结"的批判。这种怀疑或观念上的转变不是学界理论上的逻辑递进结果，而是产生于现代主义精神在现实生活中的失败。'85时期，道德判断与哲学判断经常被艺术家和批评家混为一谈，由此导致诸如"死亡"或"生命"之类本质主义词汇的滥用，什么是所谓必须解决的"人的问题"？在1989年之后，"虚拟"的"终极目标"遭到怀疑，与此相关的"理想"的真实性也开始遭到怀疑。甚至，一个多年来被习惯性使用的词"真实"也开始显得摇摇欲坠。既然真实的存在招致怀疑，那么追求文化的自然而然的发展的信念也就开始被动摇。文化的必然性是一种哲学上的本质主义态度，80年代的这种本质主义以追求精神和表达自由为目标，成为攻击非人性化时代的有力武器。可是，本质主义带动的解放和启蒙的理想一旦失败，敏感的艺术家便不约而同地开始对它进行反思，并最终以一种不以为然的态度将它抛弃。艺术家们在现实的面前不再以神圣或严肃的态度"布道"，而是对人们进行提醒：没有任何"意义"是严肃的、真理性的、不可怀疑的。"只有事实的成功才是真实的，否则无论我们与他们谈什么，其实都是在共同建立所谓的文化人虚幻的满足而已。"王广义在1991年的初夏已经意识到，必须创造"实证性神话"，那个所谓的"真理"或"真实"不过是一个普通的石头，而文化不过是以这个石头为中心形成的雪球，人类的意义在于通过雪球的产生构成文化的事实的历史，就像加缪的西西弗斯神话一样，没有真正的终点。"重要的是我们必须让'滚雪球'这件事情真正地发生，成为众人可感知和困惑的事实！"（王广义）形而上的追求现在已经不重要。关键的是，它已经被看作是一个"骗局"。

作为政治波普的最主要的作品，王广义的《大批判》一开始并没有得到批评家的普遍认可，因为在那些尺寸不大的油画布上出现的"文化大革命"时期的报头图案与商业社会的符号标志的结合将"绘画性"降低到了可以无视其存在的地步。王广义对产生波普艺术的历史本身没有兴趣，他想找到的是一种逃离"意义"的方法，一种没有艺术性的可能性。王广义在1991年3月22日的《北京青年报》上以回答记者问的方式这样说道：

有些事情是不能以个人意志来决定的，我的作品和我所说的话一经离开我，就成为一个POP（波普）产物了，也许，正因为这样才使得当代艺术逼近了每一个人的生活，以

此引起人们的兴趣。就中国当代艺术的状况而言，我以为“经院”味的语言纯化，以及个人情绪的表达倾向是有危险的，前者是贵族艺术，后者是贫民艺术。其实就当代艺术来讲，它似乎应当是一种公众共时性经验的一种重组的实现，它涉及所有人，它是一场大型的“游戏”，它迫使公众参加进去。从表面上看，公众似乎弄不清楚这个游戏的真面目，这有点像公众在晚间观看电视新闻节目一样。有一点是清楚的，那就是当代艺术总是在提醒公众注意一个最基本的问题：新闻和游戏引导我们走向真实的生活。

当1990年底《大批判》出现之后，王广义说：

我的《大批判》可能是在背景材料和“个体性话语”之间建立了一个误读和延异的陷阱。其实就艺术家而言，他的“个体性话语”的形成就是在不断设立陷阱的过程中得以实现的。也就是说，挖陷阱先于“个体性话语”，也可以说是干活先于思想，如果用德里达的话来说就是“写作先于思想”。[8]

王广义此时正在进行大胆的“大批判”的实验。王广义将自己的“大批判”视为“一批解决商品经济问题的后波普作品”[9]，艺术家对“文化大革命”图像的注意一开始是朝着商品浪潮的方向运动的，他想借用“文化大革命”的通俗图式给予商品经济一个调侃和揶揄。可是，由“工农兵”构成的“大批判”图式所提醒人们的并不是一个轻松的话题，截断纵向引申的方法并没有阻止图像的历史性象征，它仍然容易让人联想到十多年前的政治运动和意识形态专制的历史。不过，在逻辑上没有关联的符号与图像的并置的确截断了意义的阐释，起码，艺术家将阐释的逻辑性平台给取消了，于是，艺术家将历史图像创造了歧义。尽管在1990年底直至1992年初，王广义和前卫批评家们几乎都没有使用“政治”一词，但一个极端政治化的图式迟早会脱离艺术家的初衷而走向政治反讽的领域。

在1993年的“后八九中国新艺术”展览中，“政治波普”分类里涉及的艺术家有王广义、余友涵、李山、耿建翌、吴山专、叶永青、王子卫、冯梦波、洪浩、刘大鸿、任戬、魏光庆、关伟、王友身、邱志杰和倪海峰。

批评家栗宪庭在1993年1月的《创世纪》创刊号上发表的文章《89年后中国艺坛的后现代主义倾向》里这样写道：

1989年以后，’85新潮的艺术家放弃严肃的形而上姿态，高举解构主义的旗帜，纷纷转向政治化的波普风格。他们借调侃、幽默的方式去表现毛泽东及其他政治题材作品的热流，我称其为“政治波普”。它与90年代初社会上的毛泽东热一脉相承，均反映一种复杂的社会心态，既是中国人难以摆脱的“毛时代情结”的体现，又包含着用以往的神去玩笑当下现实的意味。只不过曾经经历过毛时代的人有对恢弘和热烈的红太阳光辉坠落的遗憾和眷念，而经历不深的青年则有隔岸观火式的好奇和崇拜。但以流行化和调侃的方式重新捧起往日的神时，恰恰消解了其往日的庄严和神圣，如同用流行歌曲的调门去唱“红太阳”歌一样，歌手和听众都再也不可能回到昔日圣洁的气氛里去了。[10]

栗宪庭写作这篇文章的初稿时间是1992年3月，事实上，王广义的《大批判》系列早在1990年10月份就完成了。[11]在这个时间之前以及之后的一年里，栗宪庭没有对《大批判》给予任何学术关注，因为按照80年代的思想和趣味的惯性，王广义的“大批

判”是完全不适合于类似“大灵魂”、“拯救”、“终极关怀”的意义目标的。1992年前后，权力中心出现了政治上尽可能体面的妥协与变化，国家政治生活领域的主要的问题已经不在于这个社会的改革是否必要，而在于如何改革或者说由谁来执握改革的权力。然而，由于这个有着12亿人口的国家有着两千多年的封建传统，经历了十多年“文化大革命”的摧毁性破坏，任何在短期内彻底改变这个社会的面貌而又保持一种社会稳定性的企图都是幼稚的和缺乏操作性的。正因为如此，这个时期的人们开始体验真理消失的尴尬，价值崩溃的真空。在这样一种情形中，对于宏大目标的叙事只可能成为空泛的呐喊或者可笑的挣扎。白杰明在《后八九中国新艺术》中关于这个问题作了这样的文字叙述：

从1990年底中国未曾有过的政治讽刺不断出现，1992年初民间的讽刺和犬儒主义心态终于在电视节目当中赢得了它应有的地位，这就是从《编辑部的故事》中反映出来。这个系列片不仅获得了政府的种种奖励……终于拥有了广大的观众，而且得到了媒介的大肆宣传。在早先的几次政治上自由化时期如1986年和1988年文艺界能出现这种轻佻的犬儒主义几乎是无法设想的。现在连正统派也不知何为正统了。……不说这有多么的“疲软”，中国毕竟走向世界了，并且本次展览给我们揭示了中国跟其他的国家是何等的一样。[12]

也正因为如此，’85时期中国前卫艺术的一些重要代表人物改变了他们的语言策略：“新空间”的代表人物张培力在毫无兴趣地涂抹属于流行形象的健美女性和播音员；丁方仍然在继续他的重复性的“力量”和“牺牲”的变体制作；西南地区的艺术家如毛旭辉、叶永青、张晓刚、周春芽继续着他们的表现性的风格；坚持“绝对原则”的北方艺术群体的理论家舒群开始制作枯燥无味的“加减乘除”……他们的作品终于让批评家们意识到，历史已经在激烈的政治动荡之后，开启了另外一幕。

王广义的《大批判》开始得到部分批评家和艺术家的重视，关于《大批判》的图像和文字开始陆续出现在媒体之中，而以1991年3月22日的《北京青年报》第6版的整版报道最为充分与突出。尽管“大批判”产生于一种趣味的偶然，但是无论怎样，《大批判》以其不可更改的历史背景和政治图像成为了批评家可以利用的资源。栗宪庭1992年与张颂仁进行“后八九中国新艺术”的展览准备工作期间，也就是“大批判”出现一年多之后，调整了自己的立场和态度，他写出了关于“政治波普”的文章，并分析了产生“政治波普”的原因和“必然性”：

政治波普热明显带有反80年代现代艺术运动的意向。80年代现代艺术运动，是中国门户开放后发生的，并且西方现代思潮的冲击与毛泽东时代建立的革命现实主义的失落构成了它的社会背景。因此，引西方现代主义以重建中国新文化成为这个运动的基本主旨，但1989年的“中国现代艺术展”作为这场运动的总结性演示，同时成为中国现代艺术运动的阶段性终结，尤其展览中偶发的枪击作品的事件所标志的中国现代艺术家被逐出中国的国家美术馆，使之重新浪迹与官方意识形态对抗的地下艺术世界。迫使打着理想主义大旗，企图引西方现代思潮以拯救和重建中国文化的理想主义者们，像70年代末一样，再次面对一个精神的破碎状态，并提供给反理想主义艺术思潮的产生以社会和文化背景。这正是不少’85

现代艺术运动的干将一反早期英雄主义、理想主义、形而上学、崇高的追求而热衷于流行和解构主义并成为政治波普主要作者的原因。[13]

现在,《大批判》再次被这位批评家用于对现实的反映——尽管是歧义现场中的一个看法。

政治波普

将波普艺术最终归纳为“政治波普”,使其成为中国现代艺术对抗主流意识形态的潮流,是90年代艺术操作的一个典型的范例。在这当中,带有特殊意图的批评家和画商通过策划组织艺术出场,几乎成了一个既定的规律。

“后八九中国新艺术”展览将中国当代艺术推向了国际社会。作为文化、意识形态和商品的中国“政治波普”艺术,其对政治性的强调和操作都无疑是针对着后冷战时期的西方艺术世界。于是,不管艺术家或者批评家是否愿意,利用特定政治和意识形态的因素来增强和扩散展览和作品的影响力成为了一种策略性的考虑。政治冲突和意识形态挑战在艺术层面延续了东西方之间的政治、文化和经济方面的战略性对峙关系,因而产生出一种互为意义的张力,在东西方保持意识形态冲突的资源行将枯竭时,为西方社会提供了新的话题。由于这个逻辑的存在,艺术品的政治和意识形态色彩就成了许多艺术家和批评家赖以推销中国前卫艺术的出发点和目的,导致了“政治波普”在一段时间内如雨后春笋般出现。

王广义的《大批判》是政治波普的一个不可替代的图像标志,这种标志不仅提示历史的基本概念,同时也对与之后的艺术截然地开始了后现代主义修辞的先河。

尽管早在1989年,上海艺术家王子卫就已采用没有任何技法的平涂方式将毛泽东的形象置于自己的作品之中,但王广义在1987年至1988年创作的打格的毛泽东像已经显露出一种对政治进行调侃和解构的倾向。在《大批判》中,王广义进一步消解了80年代现代艺术运动的“文化批判性质”,他将“文化大革命”中的群众“大批判”的美术报头和宣传画,与中国人熟悉的如“万宝路”、“可口可乐”这样一些西方商业社会中的流行品牌标志并置起来,为观众提供了一个符合商业化潮流的中国形象。虽然王广义的这种“并置”被认为是“一种对西方商业文化盛行中国的批判含义”(栗宪庭),但事实上王广义已经将“批判”游戏化了。游戏化的通俗处理使得作品的“严肃批判”被降到了最低的程度,而将“幽默”的效果放大到了无须解释的程度。王广义作出这样的选择,与其说是一种政治的敏感和意识形态的冲动,毋宁说是出自他在1989年之后对艺术产生深深的杜桑式的质疑。早在1991年3月,王广义就已经以一种貌似有教养的姿态,透露了他的反艺术的内心秘密:

我的艺术活动曾涉及过有关信仰、崇高、偶像等问题,于是有人把我称为一个具有崇高精神的理性主义者,当我后来又搞了些别样的作品,又有人怀疑我是一个信仰阙如的人,一个文化虚无主义者。其实艺术家就个体而言,他仅仅对艺术在社会结构中生效法则负有责任,有如运动员仅对田径场上的规则负有责任一样,其他的问题不过是社会学意义的外围描述。艺术家应当直接面对真实存在的东西,否则会影响自身在竞争中的最佳状态。在这方面批评家是有责任的,那种将普遍性的带有抽象的人性完善的

东西与具体的学科规则混为一谈的作风是非常有害的，因为它将导致人类智商平均值下降。[14]

"政治波普"艺术家的语言体系与欧美波普艺术大同小异。但是正如我们在前面所阐述的那样，与沃霍尔、汉密尔顿、利希滕斯坦这样的艺术家的作品不同，中国艺术家的作品带有更多的寓意和弦外之音。实际上，这些波普作品的政治意义被意识形态冲突中的各方进行了强化。《中国时报》(1993年3月18日)的一位记者在他以"政治波普代言心声"为题的文章中，为波普艺术做了一道意识形态的加法："在1989年后，由各地艺术工作者以假借西方波普艺术的尸，来还批判或嘲讽政治的魂"；即便是艺术家本人在面对新闻记者时，也顺应潮流地陈述了自己作品对政治和消费的双重嘲讽。[15]对于中国的前卫艺术家和批评家而言，这种加法无疑有其直接的好处：由于"政治"含义的添加，波普作品具备了意识形态的针对性。就"政治波普"这个词本身来说，不妨也可以表述为"波普艺术政治化"。

90年代的前卫艺术同80年代有很大的区别，它具有一种泛政治化的特征。在这种氛围中，任何一种语言选择和风格实施都可以被意识形态化并引发人们去寻找问题的针对性。张颂仁在他的文章中谈到"八九后"的转折契机时，特别强调了政治事件对文化的影响，《时代》周刊在报道这个展览时也同样强调的是政治问题。[16]历史地看，政治成为艺术的意义主体并不是一个新鲜事物，也不是什么值得争论的东西。考察"政治波普"出现并成为中国前卫艺术热潮的内在逻辑，我们就会发现，此时的政治无疑已经更加复杂，话语体系和支撑着话语体系的权力体系也不再是简单的"在野"或"地下"艺术与"官方"或"政府"之间的一对一的关系。

"政治波普"作为一种倾向，集中出现在"后八九中国新艺术"展览中。"政治波普"这个专用词本身表达的含义似乎很通俗，"政治"作为一个没有任何争议的词，似乎也能够同王广义、李山、余友涵等人的图示紧密结合起来，然而在这个展览的操作宗旨和历史语境中，我们却发现，"政治"的内涵实际上已经复杂化了——至少不再是80年代中国前卫艺术所面对的那个"政治"：

> 政治波普是社会主义与资本主义的有趣结合，相信也与中国近年消费主义文化急速发展有关。令人感兴趣的倒是政治波普不时借用"文革"时期的形象，再灌入"红、光、亮"效果的画面装饰，政治波普可能隐藏着无奈的戏谑，但其针对性和批判性多强烈则难以确定。(何庆基)

就从当代文化的角度看，这类艺术的要旨在于消解大众媒体文化的压抑，通过创作的行动将"异化"了的文化语言重新塑造。在中国走向资本和消费经济的路途中，政治与消费两种大的"异化"势力成了心灵离异的双重力量。在这个新的形势下，王广义的《大批判》系列以幽默的手法点出了两者关系的荒诞意味。

评论家们几乎都注意到了"后八九中国新艺术"中政治波普的共同特征——政治历史的形象和消费社会的标签的并置，注意到了政治波普艺术对这些形象或符号所体现的内在价值的可靠性的否定、揶揄与轻蔑。90年代的政治波普是一场三方甚至四方的会谈，艺术本身的歧义性导致不同立场的阐释，正是这个没有结果的阐释会谈，导致了政治波普的"生效"。

将政治波普作为一个90年代反体制艺

术的范例，几乎是对抗的一方所采取的最后不多的绝对主义姿态之一。作为被批判的另一方，却没有发动有力的反击，权力中心也没有对此采取有效的对立姿态。作为整体意识形态的一个专门部分，中国艺术界的权力系统只能采取单调的言说，[17]而不能够像历史上曾经做过的那样，由此推导出一个持久的政治运动，对自己的对立面实施话语的暴力。这个有趣的事实也说明了，在这场新的意识形态和“政治”会谈中，话语体系以及权力体系已经发生了剧烈的改变。由于多方力量的加入，由于权力体系的复杂化(国内的和国际的，政治的和经济的，文化的和意识形态的，个人的和集体的，精神的和物质的)，本来持绝对主义态度的双方，都在市场的合法化背景下达成了无可奈何的事实上的妥协。[18]

王广义在90年代前半期产生的影响是巨大的，他的《大批判》系列是政治波普最典型的作品。对于中国前卫艺术的发展而言，《大批判》以80年代的“大灵魂”和“理性精神”的形而上的惯性推进了历史。1990年至1994年，王广义比较集中地画了一批《大批判》，这组画的动因来自于艺术家对中外混杂的商品社会的敏感，用艺术家自己的话来说，西方外来商品大量进入中国“也是一种侵犯”。但是，我们应该清楚，在这些艺术作品中，并没有刻意的立场选择。艺术家把历史的形象和今天的外来商品并置起来，让它们都处于一种“被批判”的地位，其目的还是唤起一种荒诞趣味与滑稽模仿，以嘲笑艺术家所处的特殊历史时期。

在中国前卫艺术家当中，王广义是清楚地理解到艺术的政治性和策略性的少数艺术家之一。他十分清楚，《大批判》并没有提出任何新鲜的艺术问题。像《大批判》这样的作品，不过是一种时代问题的表意符号。这些符号是如此真切地象征着这个特定时代，人们——尽管有大量的西方人——对这样的符号又是如此地有话可说，以至于在不谈论任何艺术语言推进的前提下，它们都将不可避免地要成为中国前卫艺术的某种代言，某种超级能指。仅仅这一点，就已经足以使王广义的《大批判》成为90年代中国前卫艺术的重要历史文献。

政治波普艺术家

几乎因为同样的原因，李山的《胭脂》也成为了90年代波普艺术的重要象征。实际上，《胭脂》的真实底蕴是“性”，可是，《胭脂》的获得成功，却是因为这种性的暗示与政治紧密联系的缘故，是因为意识形态冲突，尤其是东方和西方意识形态对抗语境的缘故。

李山于1989年“中国现代艺术展”上以行为艺术“洗脚”而知名。李山曾经策划和参与了1986年的“上海第一届凹凸展”与1988年底的“上海第二届凹凸展——最后的晚餐”。这次活动除了上海的艺术家如宋海冬、张健君、徐龙森、周长江外，也有批评家栗宪庭参加。进入90年代后，李山开始从事波普风格的创作。“后八九中国新艺术”、1993年的“威尼斯双年展”和1994年“巴西圣保罗双年展”是李山“胭脂”形象产生影响的关键性展览。李山在“后八九中国新艺术”的展览目录里使用了这样的文字来描述自己的意图：

“胭脂”在我这里为动词，企图把什么胭脂掉时，这并非是一种意愿和方法，而是陈说的一种态度，它滔滔不绝地告诫，艺术与作品、艺术家无关，与批评家、经纪人无关，与博物馆、收藏家及大众传媒也无关。艺术一旦受到关注，便成为其自身的蹩脚复印

件，虽然我们每个人都可以得到它。[19]

李山的表述尽量追求一种远离意识形态和政治对抗的姿态，他将艺术的目的用一种隐喻性的修辞遮蔽掉了。可是，在90年代的中国，在政治波普的历史语境中，李山的这种说法在多大程度上能够被视为可信，是一个值得考虑的悬念。毕竟，艺术家所选择的现成形象不是大众生活的通俗物品，也不完全是消费社会里的商品，而是一种中国普罗大众所熟知的政治符号。因此，艺术家仍然不能否认，正是当他试图把什么东西"胭脂掉"的时候，那些看来是属于艺术修辞层面的反讽、揶揄、隐喻、嘲笑、暗示、比喻，那种所谓的"态度"陈说，实际上也是一种政治的话语，一种意识形态立场的选择。正是从这个意义上讲，李山的艺术是"政治波普"中的重要部分。在一个历史转型时期，李山用自己的艺术对即将忘却历史的人们做了最后的提醒。尽管这种提醒是极端个人化的，但也充满了诡秘的诱惑力，具有了复杂的历史含义。

余友涵(1943—)在80年代的艺术风格属于抽象主义，那些无穷无尽的点子从一开始就不试图向观众说明什么内在含义，这种含混不清的风格一直延续到90年代初期。从1990年起，余友涵开始用一种特殊的风格描绘毛泽东的肖像。余友涵笔下的毛泽东大都选自中国人十分熟悉的毛泽东照片，艺术家将其表现为一种印花布的效果。画中的那些符号是随意的，没有精心雕凿过的，就好像中国民间工艺中的劣等次品中的缺陷一般。现实中的"龙凤图案"被艺术家戏拟，而价值判断最终却因为艺术家摆脱不掉的个人历史情结被模糊了。[20]艺术家在1997年7月的一篇短文里叙述说：

我画毛泽东总的来说是想表现中国，表现历史，也表现我所经历的生活。但作为艺术家，这种表现都是以我个人喜欢的和能够做得到的方式来进行。改革与开放的邓小平时代给中国的艺术家带来了较大的活动空间，这使我能够对毛泽东这个中国现代最著名的人物做出符合自己风格的艺术表现。

我的童年和青年时期都生活在毛泽东时代，并经历了"文化大革命"。"文革"期间，中国到处充斥着毛泽东的照片画像。过了十多年后，我想，把这些照片重新表现出来，在艺术上是一种有意义的事。一个偶然的构思，我在一张天安门城楼上的半身毛泽东像的单色军装上，印满了花朵，当时看着这幅画，我感到了前所未有的愉快：在我心中积压了十多年想说而又说不清楚的话，被我在画中表达了出来。我认为有趣的是，在这样的画中，包含了两个时代的对比，毛泽东时代的内容和改革开放时代的处理。

不过，在我的作品中，毛泽东这个形象的含义是不同的：有时他代表中国，有时他代表东方，有时他代表文化，有时他代表领导人，有时他代表进步，有时又代表保守，有时他只是一个装饰性的图案。刚开始画毛泽东的时候，我没有想到会有多少人欢喜，但是后来，出乎意料，欢喜的人越来越多，他们有的是我的同胞，也有老外，而且还被邀请去参加展览。

我的画被称之为"政治波普"，对这个名称我从来没有研究过，我对时髦的艺术流派并没有什么兴趣，我感兴趣的是艺术的本质。我认为好的艺术一定是从生活中来的，而且这种生活不仅仅是艺术家的个人小生活，而是与时代相联系的人民群众的大生活。[21]

尽管余友涵的文字仅仅给出了一个个人的历史意识，并且表达了对所谓"政治波

普"的毫无兴趣,但事实上他的作品还是没有能够摆脱"政治"化的命运:在一个特定的历史时期,他的毛泽东形象成为意识形态游戏的一个组成部分。在这个特定的历史语境中,个人的兴趣与表现游戏不得不被填充进冷战后的政治佐料,这些政治佐料既可以来自中国的批评家、海外的画商、西方的主持人,当然也可以来自艺术家本能的政治敏感和政治情绪。

与王广义、李山以及其他一些艺术家不一样,余友涵的波普作品所具有的风格产生于一种个人情绪和对历史的个人看法,几乎不是一种现代主义语言的逻辑递进的结果。与王广义有意识地选择毛泽东形象进行修正不同,余有涵几乎是在一种偶然的情形中,被纳入了特殊历史时期的话语体系,个人的偶然之举成为了历史的必然结果。

生活在上海的画家刘大鸿(1962—)被认为"比起中国当代任何其他画家更有获得'改革画家'桂冠的资格"[22]。尽管刘大鸿受到叙事性绘画传统——包括西方艺术传统——的影响,但是从题材的选择到对题材的处理,我们看到,这位画家对当代社会与政治保持了高度的敏感。

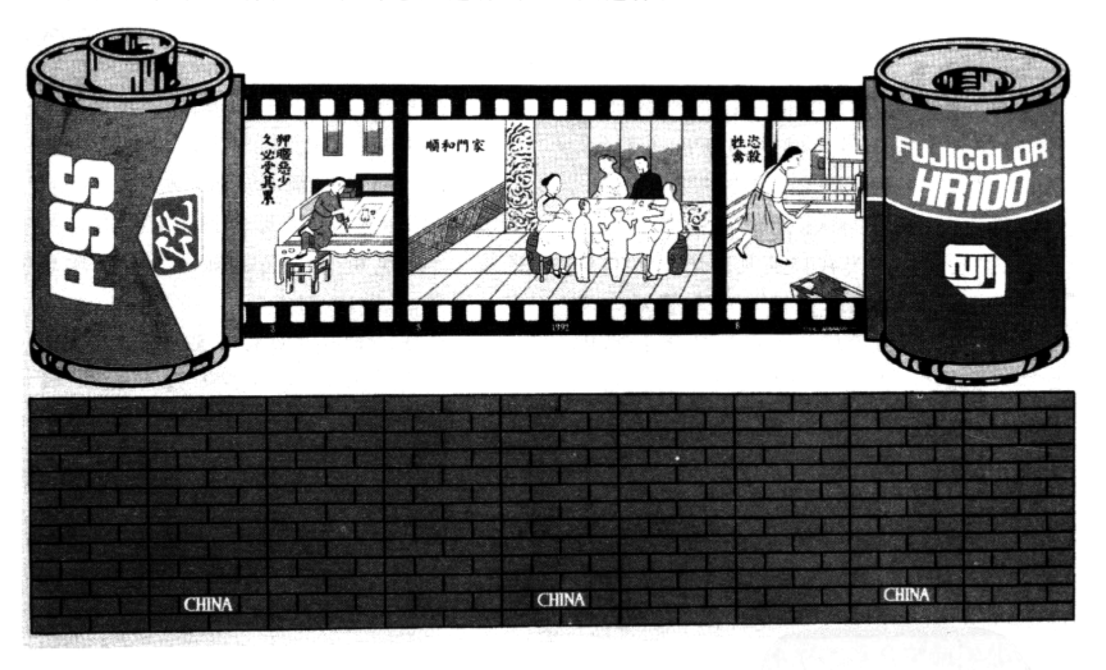
刘大鸿是张培力的同学,他没有像张培力那样对架上绘画以外的领域感兴趣。他试图从中国传统和民间艺术到波斯细密画、中世纪尼德兰的寓言艺术中,从古典风格到现代艺术的结合点上寻求自己对历史与现实看法的特殊表达方式。象征、寓意是刘大鸿绘画艺术的基本特点。在80年代末,他开始将故事性的梦幻画面与反讽和揶揄相结合,如《上海滩》(1987)。延安时期的扭秧歌、"文革"时期的样板戏、古代形象和现代女郎、中国龙舞和西方音乐、中国陶俑的放置和西方绘画的再现,这一切丰富的人物和场面元素被画家组合到一起,构成了有趣的当代风俗画。此后的《腊月》(1988)、《仲秋》(1989)更是利用了大量的民间故事、历史故事和当代日常生活的内容,把画面混杂成一个混乱的、让人看不尽说不完的浮生世界。刘大鸿的绘画中包含了许多细致的故事描述,概括的人物描绘以及滑稽的情节表现,从这一点上说,他的作品应属于传统艺术的一部分。不过,刘大鸿在组织这些画面故事的时候,其着眼点还在于用它们表达艺术家对今天的看法。由于画面因素的复杂,刘大鸿描绘的故事需要仔细阅读。在一个整体的构图中,总是有着不同时代和不同内容的小故事相互连接相互交合。正是这些小故事的相互交合,构成了一个巨大的、不可分割的梦幻整体——一个被重新组合的现实。

20世纪90年代初,刘大鸿的艺术因其政治性和对社会问题的反讽,被贴上了"政治波普"的标签。但实际上他与其他波普艺术家不同,他相当注重绘画的传统表现意义。在这一点上,刘大鸿为90年代的政治波普提供了一种具有独特视觉效果的风格。

魏光庆早在80年代就因行为艺术"自杀"产生影响。1991年的《黄皮书》被认为是"从形而上的焦灼情绪中摆脱出来,转而思考'文化批判'这类更为现实的人文背景问题"[23](祝斌)。什么是"更为现实"的问题呢?可以明确的一点是:在80年代,魏光庆对类似加缪这样的哲学家感兴趣——"真正严肃的哲学家问题只有一个:自杀",而在90年代,这位艺术家则欣喜地注意到了沃霍尔的"15分钟"出名的说法。[24]

1992年,魏光庆完成了他90年代的代表作品《红墙》系列。《红墙》的符号与图式内容取自《朱子治家格言》,艺术家希望将自己对传统道德的理解以一种通俗的构图和制作表现出来。艺术家将红色的砖墙进行了规整的勾勒,并采用十分讲究的色彩对木

版画中的人物与场景进行了趣味化的处理与描绘。魏光庆没有像王广义那样从政治化的符号中提取主题，而是对历史和道德方面的题材感兴趣，这表明了魏光庆的特殊的敏感性。在“广州双年展”上，《红墙》作品中出现了商业社会的产品。由国产和日产的胶卷筒对称拉出“家门和顺”的主题，与大面积空白形成有趣的呼应。1993年以后，魏光庆完成了《色情误》系列。在这个系列的作品中，魏光庆继续采用传统中国文化的符号。明清话本小说中的插图与流行杂志中的女性形象并置，将性、道德与意义这样的问题联系起来。这种联系被认为是“针对生活与文化之间的‘当代问题’提出了责难与挑战”（赵力、郭彤）。魏光庆在这个时期完成的波普作品本身就是一个印证：在这个转型的时代，没有什么是不可以的，也没有什么是有价值的。“探讨东方性传统与当代伦理、商业和意识形态方式间的关系”（黄专）的寓意性阐释固然可以帮助我们解读图像的意义，但真实的情况也许是这样：在作品中其实没有任何可以值得认真对待的意义，“性”这个主题也许只是一个很自然的个人选择。



34-1　魏光庆　《红墙——家门和顺》　1992年　油画　175×300cm

薛松（1965—　）创作的由烧过的印刷品碎片构成的中国文字和图像作品在90年代波普艺术中具有特殊性。与许多同时代的艺术家一样，薛松用烧过的印刷品碎片作材料并不是深思熟虑的结果，而是起源于1992年自己家中的一场大火。也许是受到了这个火灾场景的启发，在这之后，艺术家开始利用烧过的印刷品碎片拼贴出不同系列的作品。如果作品被命名为“梅兰竹菊”，艺术家就使用涉及“梅兰竹菊”的印刷品的碎片，当涉及当代社会和政治问题的题材，薛松又去寻找相关内容的印刷品碎片。由

于这样的特性，当我们观看薛松的作品时，就不能仅仅局限于构图和整体效果，而不得不关注碎片中所展示的细节。薛松的这种表现语言从制作和效果上都具有不可替代的特征。为了作品的制作，艺术家从书店购买不同类别的印刷品，并通过“焚烧”，将这些已经成为历史和文化符号的印刷品打上属于自己的烙印，然后把它们作为新的素材来构成新的形象。无论是艺术家关注传统的绘画艺术，还是他更多地关注社会与政治现实，利用有意识的“烧”以及烧的结果来隐喻“否定”和“批判”的思想，的确达到了一种很有隐喻性的修辞效果：从对传统笔法的轻视与否定，到对国际政治的质疑，艺术家都可以通过这种“焚烧”和“焚烧”后的重新构建来暗示自己的特殊立场。

意识形态与市场问题

1989年，当批评家们和策划者们为“中国现代艺术展”的展览经费而苦恼时，长城艺术博物馆的馆长宋伟赞助的5万现金人民币，给予了当时的人们巨大的刺激。这个举动甚至在现代艺术展落幕之后，在新潮艺术圈子内形成了一个新闻，并持续了很长的时间。一篇由三石、雷子撰写的纪实文章《枪声：首届中国现代艺术展》曾经对展览的经费问题作过报道。在今天看来，这个报道的内容与中国90年代艺术的历史经历不是没有关联：

1988年夏天，随着全国文化界的再度活跃，筹备“首届中国现代艺术展”得到了其他学术界的支持，由全国几家有影响的文化学术机构(“文化：中国与世界”丛书、中华全国美学学会、《美术》杂志、《中国美术报》、《读书》杂志、北京工艺美术公司)出面发起主办这个展览。从联系场地到取得有关单位的批准，屡经周折，才得到一纸盖有六个红大印的公文。此时已时值深秋，欲于1989年年初举办展览还有许多棘手的问题，最主要的是数十万元的经费尚无着落，而租展览场地要钱，印宣传海报、请柬要钱，印展览目录要钱，搬运展览作品要钱。没有钱，你纵有十张印有大红圈圈的公文也白搭。面对一个个否定赞助的回音，筹委会成员的心情已近乎悲泣了。中国有人为歌星赞助，有人为球星赞助，但实在少有为艺术赞助的人，高名潞愤怒地说：“以前是因为某些不可抗拒的原因办不了展览，那实在没办法。而这次如因经济上的原因办不了的话，我宣布永远退出美术界。”不久，黑龙江省传来有赞助可能性的消息，他火速前往哈尔滨，临行前说：“哈尔滨之行如不能成功，我就变成冰雕，立在哈尔滨街头为中国现代艺术募捐。”

然而哈尔滨之行竟一无所获，高名潞在近乎绝望之时遇到《中国市容报》的同志，他们愿借5万元解决展览经费的燃眉之急，以保证展览能如期开幕。展览海报上也添上了最末一个在关键时刻前来相助的主办单位——《中国市容报》。

在展览筹委会四处奔波的时候，文学界也在关注这次展览。全国文联负责人之一、天津作家冯骥才从自己主编的《文学自由谈》中拿出一万元作为展览经费，并请一家公司给予支持。

展览经费的状况逐渐有了好转。其中最感人的是一位个体经营者慷慨解囊，一次拿出五万元支持展览，惟一的要求是不公布他的名字，筹委会众成员闻讯后大喜过望，三呼万岁。

经费仍不充裕，筹委会不得不规定每一

位参展的作者必须交纳一百元参展费。经济的窘迫使得不少携作品进京的穷画家们一下火车就相互打听"有没有二元五角的旅店"。更有不少人干脆一文不花，睡在别人办公室的桌上、凳上。

就这样，首届中国现代艺术展终于可以办了。[25]

惨淡经营筹办起来的中国现代艺术展很快就在混乱、紧张和悲壮中结束。由于政治与社会方面的原因，中国现代艺术家和批评家在当时并没有对展览的经济问题给予战略性关注。

不过，现实很快迫使艺术家将目光转向自身：自己的生活状况，自己的居住和画室，自己的经济来源，自己没有正式工作后的基本生存条件。随之而出现的圆明园艺术村中的艺术家们最能够理解，在那样一个时期，这些自身的问题意味着什么。

以圆明园为标志，无数的艺术家从全国各地集中到了北京。尽管聚集在中国的政治与文化中心对于自己艺术的发展无疑有促进作用，但许多现代艺术家决定在这里生活下去的出发点中，还有别的考虑，这类"别的考虑"就是自己作品的"销售"。在中国，没有任何一个城市的外事机构和国外新闻机构有北京多，而对中国现代艺术特别关注的也正是来自这些西方机构中的人物。作为西方人，他们关心中国的政治现实，特别是关心在文化艺术领域里透露出来的中国民间的思想和文化。东西方之间的冲突的性质在 1990 年之后发生了极大的变化，东欧政治结构的改变使这个世界从冷战时期转向后冷战时期。东欧社会主义政治体制的解体给予西方人短暂的刺激之后，他们将兴趣更加有意识地集中在中国。无论来自哪一个国家的人出自哪一种目的，他们对中国现代艺术的任何方式的关注，都对中国的现代艺术家具有激励的作用。

1989 年之后，在官方展览馆不再愿意给这些现代艺术家提供展出他们作品的机会的前提下，西方国家驻中国领事馆的工作人员所提供的空间，就成为中国部分现代艺术家作品的展览场所，成为他们为自己寻求新的可能性的地方。

1990 年左右，伴随着政治上的反对"资产阶级自由化"，经济上也出现了对计划经济制度的重新强调和对私有经济的明显攻击。不过，与 80 年代的情况不同，90 年代的政治现实通常仅仅停留在言辞的对抗方面。旧的体制继续存在，并且吃力地运行着，新的体制还没有建立起来，仅仅是一个胚胎。人们已经看到了它的诞生，但却不能充分享受它的成果。当然人们也发现，尽管旧有体制继续起着作用，但是，它却没有力量阻挡新体制胚胎的发育与成长。在这样一种情况下，究竟用什么方式才能够更加有利于现代艺术的发展？才能够在减少正面冲突的前提下避免时代的倒退？政治层面的权力操作显然不是艺术家的工作，唯独通过市场经济的运作，可以继续推进现代艺术的发展。显然，80 年代的政治和思想领域的改革，已经使市场经济体制得到了认可。因此，通过市场推进现代艺术的逻辑进程和利用市场权力将中国新艺术推向国际社会，以赢得更大范围的发展空间就成为了别无选择的选择，尽管这是一个始终受到质疑的文化策略。[26]

1991 年 1 月，离《画家》杂志停刊不到一年的时间，湖南美术出版社出版的《艺术·市场》创刊。[27] 从创刊词可以判断出编辑试图通过"价格"来实证作品的价值，让"生效"替换艺术价值的认定：

在一个只有用类似“经济化文化”这样的术语才能更准确地表述当代文化的时代里，中国当代艺术正以种种不成熟的形式和渠道进入世界“艺术工业”的大循环，尽管这一事实并未被更多的人们敏锐地意识到。不过，正因为如此，一份引导博物馆、美术馆、画廊、收藏家、画商、艺术经纪人、艺术出版商、中间人和艺术家对这种肯定有利于艺术发展的“进入”有一个正确的理解和参与的资料就显得至关重要了。我们知道，当代社会中的艺术面临一个区别于其他时代的情况，即它的价值不得不通过价格才能真正全面体现出来，尽管艺术的价值并不就是经济意义上的价格。就此看来，艺术品的买卖就成了艺术家和画商、画廊、美术馆更不用说艺术经纪人的工作同时生效并产生意义的基本前提或保证。在当今社会，一种缺乏“经济实证”的文化居然能够生效，这简直是不可思议的。

……

……但由于历史的原因，相应的艺术市场并未在中国建立起来，这就为中国艺术品的投资者、收藏家、艺术机构管理者乃至批评家提出了一个课题，即如何在中国建立一个能与国际艺术市场相适应但又考虑到国情的艺术市场。《艺术·市场》将站在一个宏观而富于战略性的角度对这个课题展开研究与讨论，并欢迎任何关心这个课题的人参与我们的这项工作，因为这个课题的意义是超越国界的。

《艺术·市场》的编辑似乎雄心勃勃，充满理想主义色彩，对《艺术·市场》抱有诗意的幻想。无论如何，在这个宣言式的文章中，还是有一个重要的信息透露出来：中国艺术界开始意识到，市场权力的诞生，已经造就了促使现代艺术合法化的可能性，造就了导致艺术国际化的可能性。在这期杂志里，作为重点推出的艺术家是80年代新潮运动的代表人物王广义，他在回答编辑的提问时做出了一个被局部证实的预言：

就目前来看，中国的当代艺术还没有获得与它本身所达到的学术高度相对等的地位，这里面的原因是很复杂的，其中主要的一点是没有强大的国家集团来做后盾。战后美国艺术的成功，实质上是国家集团的成功，否则，像波洛克、德库宁、琼斯这些艺术家将不会是今天的样子了。你刚才用了一个“艺术工业”这个词，这个词很好。这里面涉及到一个循环流通问题。我想，首先要参与这个循环流通，然后才能在这个轨道上发生意义。现在，我们已经开始参与了，可以断言在5年之后的世界艺术工业领域里，中国“产品”将会是举足轻重的。[28]

在回答编辑的提问时，作为艺术家，王广义谈到了“艺术法”的问题，“没有艺术法的艺术市场将是不可设想的”。这样的常识在西方社会是完全不必提及的，可是在中国，当市场被官方认可并合法地发展时，中国艺术界才发现他们对于这个新体制是完全陌生的甚至是无知的。不过，王广义的敏感也是中国新艺术家对构成艺术影响的艺术系统的敏感的最早表现：

我想金钱和艺术都是好的东西，人类干了几千年才发现只有艺术和金钱才能带来欣喜和冥想。作为一个艺术家像普通人一样热爱金钱，不同的是普通人用金钱来过豪华的生活，而艺术家则用钱来维持神话的形象。一个艺术家的神话魅力越大，他的作品就越值钱，这里边有一个神话的形而上向神话的世俗转换规律在发生着作用，这两方面互为关系才能推进艺术的进程。应当说在

当代艺术中是“马太效应”的正题和反题现象左右着艺术家、评论家和艺术市场的神话的诞生和消亡。[29]



34-2　王广义　《大批判：万宝路》　1992年　油画　175×175cm　中国私人藏

由市场问题导致的结构性的认识开始于在90年代成为策展人的新的批评家。在《艺术·市场》第6期，批评家黄专发表了一篇题为《谁来赞助历史》的长文，在这篇文章里，黄专提出了书写艺术历史的全新方式：

到目前为止，我们的现代美术史基本上还是一部新闻效应史，一部几乎没有艺术竞赛规则，没有艺术仲裁人，甚至没有合法的艺术活动舞台的历史，一部充满着库尔贝情结的历史。在这样场景中，艺术以一种扭曲的方式与社会格格不入，对政治气候的依赖已表明了现代艺术的不成熟和脆弱。显然，对于我们来说最紧迫的课题是：我们是否应该改变一下我们书写历史的方式，摆脱亢奋的运动状态，用一种更为现实的方式去重新营造我们的历史。[30]

黄专的这种激进主义的历史态度将艺术的风格史暂时放在了一边，而将对艺术的判断放在了“规则”与“仲裁人”手中，并且涉及艺术史的“合法”问题。

对于中国艺术家来讲，规则也许是早已存在的，但那通常被称之为“标准”，而标准的制定人以及标准本身涉及权力问题。80年代中国现代艺术家非常自然地组成团体的原因之一是他们在“标准”之下得不到认定，官方美术家协会的写实主义审美标准将除此之外的艺术表现排斥在正式的展览之外，美术家协会秘书长、主席以及由他们决定的各个具体的委员会构成了艺术的“仲裁”集团。由于这个体制的封闭性特征，它

缺乏对艺术发展与创新的激励机制，使得那些控制权力的“专家”成为艺术的僵化的“规则”的最终裁判。他们决定着谁的艺术作品具有“发扬传统”的特点或“勇于创新”的表现；决定着谁的艺术沾染有“民族虚无主义”的问题或具有“脱离生活、脱离现实、脱离群众”的倾向。这样的结果是，被认为有违“规则”的作品被排除出展览之外。然而，市场经济的运行结果，则可能在金钱的帮助下，不顾政治权力的禁锢而使一种新的艺术风格合法化，使其作品得到社会的认定。显然，黄专所说的“规则”或“仲裁人”与市场游戏规则有关。在针对那些对商业化的反感态度时，黄专说：

这种态度很容易使我们想起凡·高，这位愤世嫉俗、一生潦倒，生前只以低价出售过一幅作品的画家，今天已成为西方艺术市场中最走红的角色，而历史认可他的方式偏偏是金钱：八位数的卖价。当然，你可以说没有八位数凡·高照样伟大，但我想脱离具体艺术情景去谈论艺术品或艺术家的伟大是件靠不住的事。……今天，你可以抱着凡·高的态度去创作和生活(事实上，在凡·高式的诸多烦恼中，卖不出画也是一种)，并指望自己的作品会在死后某个幸运的时代中被认可，但我们不能因此而否认这样一个现实：艺术家和艺术品以商业化的方式进入历史正是我们这个时代艺术史的最基本的方式。很长时间以来，我们的艺术史编造了不少有关艺术家如何由于他们天生孤傲的性格癖好而显得伟大的神话，但却很少告诉我们每个艺术家的成名都有着极其复杂的现实方式，他们背后和周围的各种政治、宗教势力，各种趣味集团、艺术经纪人、画商、订货人、收藏者、批评家都对他们作品的历史化过程产生着微妙而难以估量的作用。[31]

曾经一度激励着中国艺术家的凡·高神话，在90年代就这样被批评家给无情摧毁了。

在《艺术·市场》和其他艺术杂志中，关于批评和批评家在市场中的地位和作用是一个普遍的论题，这不仅是因为艺术领域的写作者大多是批评家，更主要的是，这些批评家一开始带有极其浓厚的理想主义色彩，他们的工作目标之一，就是促使艺术家的作品能够得到社会的认可。他们清楚，过去官方美术家协会的展览方式已经不适应年轻的艺术家的艺术工作，其中既有涉及艺术标准的意识形态问题，又有经济上的危机，因此，他们希望市场给予新艺术以青睐。殷双喜在发表于《艺术·市场》第4期的《批评与市场》一文里曾经将批评作为艺术家与市场的“中介”，提出了批评家的职业化问题。他认为，批评与市场的关系“类同于商品检验、鉴定与商品产销的关系”，“市场对批评的期待，是作品的鉴定和声望树立”。鲁虹在他的《也谈批评与市场》开篇就指出中国艺术的标准和市场中价格的混乱是中国艺术市场面临的“重大艺术问题”[32]。郎绍君则在他的《批评家的介入》一文中明确提出：“建立中国自己的艺术市场，有众多的事情要做，但有一条是绝对重要的，即艺术批评家的介入。”[33]

不过，当批评家们把眼光投向市场和金钱时，他们也有自己的担心：担心商业化浪潮腐蚀了艺术家和他们的艺术。他们认为艺术毕竟不是为了金钱而产生的。在第5期的《批评家与市场》一文里，殷双喜就提醒人们：不要把批评的学术原则与市场混同起来，不要让自己的批评受到价格的影响。郎绍君也提出了在市场面前应该保持批评

家的独立性问题。尽管如此，所有涉及批评和批评家与市场的关系问题的讨论，大多相信批评和批评家的力量是不可忽视的。

正是在这样的看法的前提下，由批评家组成对艺术作品的学术评审委员会，似乎成了一个重要的环节——批评家似乎成了在艺术买卖市场中负责“定价”的关键人物。对批评家工作作用的理想主义态度在易英发表于《理想与操作》中的《批评在市场中的位置》一文里表现得颇为明显。他针对当时的艺术市场几乎没有前卫艺术作品而只有“行画”充斥于市的现实，呼吁中国批评家对现代艺术进入市场承担起引导的作用：

在这样的形势下，批评家实际上面临着比参与现代艺术运动更加复杂和繁重的任务。在国内的艺术市场并没有实现有机运转的情况下，批评家的位置实际上是不可能确定的，但最终的目的仍然是对中国当代艺术的理论把握，只有经过批评家阐释或由批评家推出的作品，才可能成为艺术市场最有竞争力的产品。[34]

可是，学术本身的作用非常有限。由于市场权力和其他权力的介入，事实上不存在艺术判断上的绝对真理。吕澎几乎同时发表在《艺术·市场》和《江苏画刊》上的《走向市场》一文就表现出一种市场绝对主义的观念，这篇直接号召“艺术为销售而生产”的文章在发表之后遭到普遍的批评：

仅限于形而上学地关注艺术发展的历史很快就要结束了。这就是说，90 年代的中国艺术正在全面走向市场。毫无疑问，艺术走向市场的实质是艺术寻求金钱的支持。

走向市场的中心含义是：艺术必须为销售而生产。

在一个商业社会里，金钱定价是一个最有效的方式。当没有上帝判决的所有学术争论到了无休无止的时候，最为有效的裁定人就是金钱。[35]

“艺术必须为销售而生产”当然没有在 90 年代成为持续不断的口号，但是在 90 年代末的时候，已经没有任何一位艺术家认为艺术品不是可以销售的商品，艺术品的销售在 90 年代甚至成为了艺术家是否成功的一个判断依据和重要标志。尽管大多数的中国艺术家最初对于市场游戏规则无知，但是，随着混乱的交易和问题的不断出现，随着对国际展览和销售的参与，他们开始逐渐习惯于西方国际艺术市场的既定的规则。正是由于市场的训练，艺术家开始对如何使自己的艺术得到有效的认定有了理性的认识。起码，在国际上的画廊、美术馆、博物馆以及其他艺术机构的操作下，中国艺术家的工作条件和眼界在 90 年代有了极大的改变和扩展。

历史地看，涉及艺术商业化的问题不是 90 年代才提出来的。早在 1985 年，批评家贾方舟就在《美术思潮》第 2 期上发表了题为“艺术的商品化和商品的艺术化”的文章。贾方舟提出了一个似乎与“艺术本体”无关的问题：

艺术作品的出路何在？艺术作品作为精神产品应该通过怎样的途径才能满足人民的精神需要？艺术在人们的社会生活和经济生活中应该占有一个怎样的位置？这的确是一个值得研究和有待解决的问题。[36]

在贾方舟的文章里，既出现了艺术家的劳动的价值标准和艺术作品的价值与价格的关系方面的陈述，也出现了“需要产生经营艺术商品的经纪人，产生我们自己的‘画商’和鉴赏家”这样的看法。

1989年3月号的《美术》发表了多人集体调查后由刘曦林执笔的《美术市场的调查与思考》,7月号发表了张学颜的文章《美术怎样走向世界几个实际问题的思考》。作者在文中涉及了"市场机制"这样的概念以及"画家进入市场"的说法;《美术》1990年6月号更出现了"艺术品与市场"的短文栏目,发表了陈履生的《如何进入艺术市场》和一篇《艺术品交易知识问答》;12月号,一个正式的"艺术市场"栏目出现。可以说,这些言论已经在为艺术进入市场进行鼓吹。直至1991年1月《艺术·市场》的正式出版,艺术界关于市场问题的讨论全面展开。

《艺术·市场》出版之前,关于艺术与市场的关系的讨论几乎限于技术性方面的常识问题,所有的讨论没有触及意识形态的改变和新的权力话语结构的产生这样一些深层次的问题。《艺术·市场》中的文章则在涉及技术性方面的同时,也尽可能地提示人们注意市场的出现所导致的艺术生态环境和意识形态观念的转变,导致的艺术含义的变化和"本体"问题的消失。

《艺术·市场》共办9期,每期重点推出的艺术家均与"现代"有关,除了对西方艺术市场和相关问题做出介绍外,编辑的目的是显而易见的——推出现代的、前卫的艺术家以及他们的作品。[37]《艺术·市场》本身的命运也是饶有兴味的:在"广州双年展"之后,由于缺乏经济的支持而不是政治方面的压力停刊。

市场问题在90年代所产生的影响是颠覆性的,尽管当时艺术界的大多数人们对于"市场"有本能的反感,甚至出于艺术绝对主义和超验主义的态度,对市场所隐含的操作主义持拒斥的立场。90年代艺术界最重要的景观之一,就是由市场导致的批评家与策划人界限的模糊,能够在政府、企业、新闻、法律以及各个权力资源之间建立灵活关系与平衡的人成为艺术事件的关键人物。批评家们不仅参与了艺术市场的问题的讨论,[38]而且参与了艺术市场的操作——他们缺乏市场成熟体制的背景的支持,大多数对市场几乎一窍不通,但是,凭着对艺术的理想主义的责任心和个人英雄主义的冲动,他们吃力地从事着一个又一个的展览。虽然由于政治、经济、知识以及相关资源的局限性,他们逐渐发现,策划展览之初与展览的具体实施以及之后的精神状态有着令人沮丧的不同和差异,[39]但与此同时,那些频频参加国际性大展的艺术家似乎也明白了什么是真正意义上的艺术操作,他们知道了艺术系统的重要性和具有综合能力的策划人在当代艺术领域里的关键作用,他们甚至清楚一篇艺术评论的思想力量远远不及一个策展人的操作权力那样更能对自己的命运产生根本的影响。

市场问题的全面展开,标志了中国新潮艺术界的又一次思想与观念的巨大转变。20世纪80年代,艺术家们从单一的思想体系转向了思想的自由开放,他们似乎看到了中国当代艺术的希望和壮观之境;而在90年代,他们从形而上领域转向了经验主义,转向了对"真理"、"本质"、"终极关怀"的消解与告别。他们获得了物质的现实主义,失却了精神的浪漫主义,赢得了心理或生理上的快感,失却了精神或灵魂的充盈。艺术家和批评家不约而同地站在了市场的角斗场上,他们中间的许多人不再相信形而上的力量和坚持人类普遍的道德,而在金钱和市场的幻影中找到了自己的栖息之地。从这个意义上讲,90年代新潮艺术理想主义的破灭来自不可避免的市场,来自远离"艺术本体"的操作。

"广州双年展"

《艺术·市场》对艺术家所起的作用仍然是有限的，一份游离变化的杂志不可能解决所有的问题。[40]这样，通过展览的方式进一步实施新的历史操作模式就成为必要。正是在这样的背景下，一批试图通过市场手段推进当代艺术的批评家以集团的方式，共同策划了"广州·首届90年代艺术双年展（油画部分）"（习惯简称"广州双年展"）。

1992年10月23—31日，"广州双年展"在广州中央酒店国际会议厅举行。参加"双年展"的艺术家约350名共计600件作品，除中国艺术家外，也有少数英国、意大利的艺术家的作品。

"双年展"的评审集团包括：艺术主持人、艺术评审委员会、资格鉴定委员会、法律顾问、公证人、秘书处。参与艺术评审委员会和资格鉴定委员会的批评家有吕澎、邵宏、杨小彦、严善錞、易丹、祝斌、黄专、彭德、殷双喜、皮道坚、易英、陈孝信、顾丞峰、杨荔。

"规则在前，评审在后"是"双年展"评审工作的总原则。所谓规则，包括了评审机制的认定和评审原则、标准、程序的确立，以及安排评审机构的工作职责。"广州双年展"评审机制是以艺术主持为中心，评委和鉴委共同参与的评审制。确立的评审原则包括：依法原则、学术原则、平等原则、责任原则、保密原则，在评审标准方面，则确立了"以学术标准为主，以商业标准为辅"的评审标准。提出这个标准表明了这个时候的中国批评家在参与市场时所面临的可笑的两难境地。[41]

参与"广州双年展"评审工作的批评家对人选作品中所表现出来的倾向归纳为："湖北波普"、"湖南新图式"、"新写实"、"新表现、新抽象"、"综合材料与技法倾向"。在波普艺术里，根据精神的指向又分为以王广义为代表的"社会波普"和以魏光庆为代表的"文化波普"；"湖南新图式"现象的艺术家为李路明、陈雷、刘采等；"新写实"画家如石冲、毛焰、曾梵志、石磊、宋永红、刘明等（尽管这些艺术家的风格之间有极大差异）；"新表现、新抽象"艺术家有尚扬、周春芽、沈晓彤等。"综合材料与技法倾向"的艺术家有管策、金锋、王成等。

"广州双年展"采取了艺术主持人制度，赋予了艺术主持人相应的权力。他主持整个评审工作，拥有获奖提名的最后仲裁权，他是协调评委与鉴委关系的中心枢纽。"广州双年展"在学术上的倾向性主要是由艺术主持的学术立场以及判断能力所决定的。艺术主持人的工作与权力事实上接近国际大展中的策划人。"广州双年展"设立了评审委员会和鉴定委员会，目的是通过"两委"在一定程度上制约艺术主持人的权力，防止出现权力的滥用，以保证"广州双年展"评审工作尽量地做到客观、公正、严肃，保证学术导向在学术意义上的可靠性和有效性。"两委"以论文形式提供了基本的学术背景；在学术上，通过推荐获奖名单和参与投票以及撰写书面评审意见书，为艺术主持人的最后仲裁和提出学术结论提供了一个相对可靠的学术基础，并在相当的程度上制约了艺术主持人的权力。[42]

将中国批评家在90年代的地位、身份和作用与西方批评家进行机械的类比是不合适的，他们所面临的是特殊的中国现实。但是，无论如何，"广州双年展"的重要特征之一是批评家控制着学术和展览操作的权力。参与"广州双年展"的13位批评家采取了新的评审机制操作展览，这提示了未来中

国前卫艺术展览的一个趋势：由策划人操作展览的历史已经开始。

由于市场规则的介入,"广州双年展"的标准问题成为一个大的疑问。尽管批评家们强调了"学术标准第一"的总体标准,但是,关于什么是学术标准,批评家和艺术家都心怀疑虑。

"标准"这个问题的提出在1992年似乎仅仅限于"学术"与"商业"的关系和界定方面,这个时候,中国艺术家和批评家对"市场"和"金钱"还羞于谈及。从中国现代艺术在过去十多年中的发展历史来看,"标准"从未统一过。不同的历史时期有不同的标准,在语言的风格和有效性方面,不同的权力背景有不同的标准解释。而当艺术进入市场时,新的标准即已产生并且有了相应的权力系统的影响。"广州双年展"中出现了标准的差异和对获得奖项的作品的不同看法,表明了"标准"由于市场出现而导致的更加混乱和界限不清的现实。

在"广州双年展"之前,吕澎以一种自信的态度写了一篇关于"标准"的文章来为即将举办的"广州双年展"提供背景暗示,在这篇题为"标准必须由中国人自己来确定"的问答式的文章中,同样表现出理想主义的色彩：面对国际市场和国际艺术操作系统,中国前卫艺术的标准必须由中国人自己来确定。

事实上,"标准必须由中国人自己来确定"这样的话没有具体的范围和界限,在什么地方、什么条件、什么文化背景、什么政治目标的前提下,由什么样的"中国人"来确定什么"标准"? 这些严重的问题显然不能用闪烁其词的方式来回答。90年代的国际艺术展览策划人对于中国艺术的选择总是根据一种意识形态的要求来选择中国艺术家和他们的作品,正是他们的选择和推广,导致了国际艺术机构的购买和收藏。[43]"广州双年展"的投资来自中国企业,它既不受制于美术家协会的控制,更不顺从西方世界的意识形态目的,但它却或多或少受到投资企业的经济目的的影响。而这正是"广州双年展"批评家尴尬的地方。所以,在对"广州双年展"的性质做出评价时,出现了很大的分歧。[44]

无论如何,"广州双年展"的市场性质是显而易见的,尽管许多艺术家对"商业"或"市场"这样的概念没好感,甚至避而远之,但是,"广州双年展"由于投资的规模和操作的市场化,使在过去展览中很少出现的一系列问题凸现出来：法律问题,如何建立并完善艺术品的运输、保护、保险制度这类制度的问题,这些问题都直接与艺术的发展和艺术家的工作有着密切的关联。在一个市场经济开始起步,而又缺乏相应制度安排的时期,"广州双年展"的操作带有太多的理想主义色彩。这种针对市场机制的乌托邦理想在"广州双年展"的前言《展开90年代》里表述得异常清楚,文章提出了制度性的建设与问题,并对市场给予了意识形态方面的解释：

"双年展"不同于中国大陆的任何一次展览。在操作的经济背景方面,"投资"代替了过去的"赞助";在操作的主体方面,公司企业代替了过去的文化机构;在操作的程序方面,具有法律效力的合同书代替了过去的行政"通知书";在操作的学术背景方面,由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主的"评选班子";在操作的目的方面,经济、社会、学术领域的全面"生效"代替了单一的、领域狭窄的并且总是争论不休的艺术"成功"。"双年展"的这些特点表明了一个事实：90年代的中国艺术史已真正全

面展开。

……

"双年展"的参与者——企业家、批评家、艺术家、编辑乃至律师、新闻记者——正是通过对"双年展"的参与，开始了建立当代艺术市场这一课题的求证与解答。更多的人已经清楚：在90年代，市场问题就是文化问题。[45]

在90年代的中国，由于传统的艺术观念、旧有的意识形态以及相应的制度的局限，现代艺术即反映新的视觉方式和审美态度或学术问题的艺术的发展仍然是十分艰难的，它陷入官方艺术文化机构的漠视、反感和批判以及经济资源的严重匮乏这两大困境。[46]不过，当中国的经济改革力度进一步加大，当一个社会的商业化趋向越来越严重，当经济的权力开始干预甚至控制社会生活和文化生活时，现代艺术受旧有意识形态及相关政治权力的影响也会因此减弱，这就为采用经济手段支持现代艺术创造了条件。"广州双年展"的开展与结束，表明现代艺术第一次因官方的认可、学术的评定、法律的保护、经济的支持和媒介的认定这一综合力量的产生而取得了合法化结果。

"广州双年展"提示出：艺术市场已不再只是一个物物交换的空间，而是涉及由政治、经济、法律以及新闻传媒体系所构成的一种新的制度的建立。当然，要在中国建立一个名副其实的艺术市场，其努力的范围涉及政治体制的改革以适应市场经济的要求、调整意识形态的权力范围、建立完善的艺术立法、改变旧有的税收制度、建立艺术保险制度、调整画廊管理制度等等，这一切的困难程度和艰巨性都是当时参与"广州双年展"的批评家知道但没有充分认识到的。

"后八九中国新艺术"

在中国官方美术机构继续控制着艺术展览的权力、市场经济体制刚刚开始建立、画廊经营完全缺乏法律和税收制度支持而不可能形成市场经济条件下的画廊制度的时期，中国艺术家发现，西方的画廊制度早已成为一台复杂的艺术操作的精密机器。通过画商的操作促进艺术的变化和发展在20世纪的西方频繁出现神话：世纪初的杜兰鲁尔、沃拉德和康威勒导致的现代艺术的神话，以及卡斯特里、梅丽彭创造的当代艺术史的奇迹都是中国艺术家非常熟悉的故事。琼斯、利希滕斯坦、劳申伯、斯特拉、罗森奎斯特、凯利、塞拉在卡斯特里的操作下所构成的美国当代艺术史，让中国艺术家感到异常刺激。无论怎样，"广州双年展"让年轻的艺术家看到了"操作"的力量，促使艺术家对所谓"自律"的艺术史产生了怀疑，而西方当代艺术神话让他们看到了中国艺术的未来。

长期以来，中国艺术家基本上是顺从于美术家协会这样的官方权力体系。可是，当年轻艺术家自由的艺术观念和作品几乎得不到这个权力体系的认可的时候，他们在绝望中就开始寻求新的发展的可能性。正是因为这样一种结构性的转换，曾经有过的宗教艺术家、革命艺术家的历史结束了，画廊艺术家的历史开始了。涉及艺术家作品的展览的一系列工作开始出现：联络批评家、学术文献和展览目录，展场的租用，作品代理，寻求买主，联络美术馆，组织巡回展，参加拍卖，所有这一切都开始成为艺术家所关注的事物。在1991年前后，中国艺术家熟悉了美国的卡斯特里、梅丽彭这样的名字。也正是在这样一种背景下，由香港的画商张

颂仁组织和操办的"后八九中国新艺术"得到了中国前卫艺术家们的追捧。

张颂仁在"后八九中国新艺术"的序言中以"新艺术与前卫艺术"为小标题这样写道：

评价这些新艺术的作者牵涉到考虑他们目前在中国艺坛的位置，以及分析他们与画院和官方文化体制的关系。石守谦教授从传统的画院与主流以外的"前卫"画家的互相消长关系中，整理出一个评定"前卫"的性质的方案。苏立文教授的文章也从画史的先例审查传统文化中野逸文士所扮演的角色。从另一个全然迥异的角度，白杰明以市场对新艺术的批判精神和创作力的腐蚀而提出尖刻的评论。综合以上的观点来看，暂且不论商业价值对创作力的正面或负面影响，可归结为"前卫"与"正统"的抗衡与"前卫"如何归位入主流的问题。从边缘进入主流，得借助各种庇佐的力量；从传统官家的恩赐到豪门对门客的资助及今日的赞助，都是提拔和支援的力量。以近代来说，"正统"的地位是由政府和画院及其延伸的体制所把持的，而如何通过多样的恩庇门径来确立边缘艺术的地位是"前卫"所争持的关键。从这角度考虑，近代的市场力量是对"前卫"一个重要的资助力。在商业市场的影响下，"前卫"的性质也因逐渐替代"正统"而有所变易。当然市场只是多元力量中一个元素，争取评论与舆论的支持和确立国际的艺坛地位等都是扩张影响力的手法。在今天的传媒社会里，舆论与庸俗的宣传体制都是无法避免的途径。

在国际艺坛上建立地位是从边缘进入主流的要道。为了向外界介绍新艺术，并为艺术家营造当地的市场，居游于中国大都市的不少外籍热心人参与了推介新艺术的活动，这现象被称为"洋沙龙"。弗兰的报道文章据实地描述了几个边缘性的展览和外籍文化人参与新艺术活动的情况。

"走向国际"是一个80年代的热门词句，可是身处于国外的艺术家面对的却又是整套不同的游戏规则。费大为现旅居法国，他以身处海外的艺评人的立场评述海外艺术家的处境和路向，从更广的视野思考中国当代艺术于国际的地位；周思的评论提供了一个外国评论家的诠释。在国内，新艺术家的形象总是反叛者，韩杰从政治批判的角度评述后八九新艺术的文化角色。

一个值得探讨的题目是：前卫艺术家到底为谁在创作？他们心目中的理想观众是什么人？中国有没有一个像纽约苏豪区的艺术圈，可以于圈内的评价拟定一个艺术家的地位？有意思的是前卫艺术必须作为参考的标准是官方的文化机构，以及主流的展览和广播媒介。可是作为边缘的文化，最引人入胜的当然是其"地下"式的神秘感和"未被发掘的天才"的神话。在这种社会和文化的架构下，最举足轻重的力量当然是评论家的舆论，而评论人的注目更可使新艺术家一蹴而踏上官方的文化杂志和报刊。

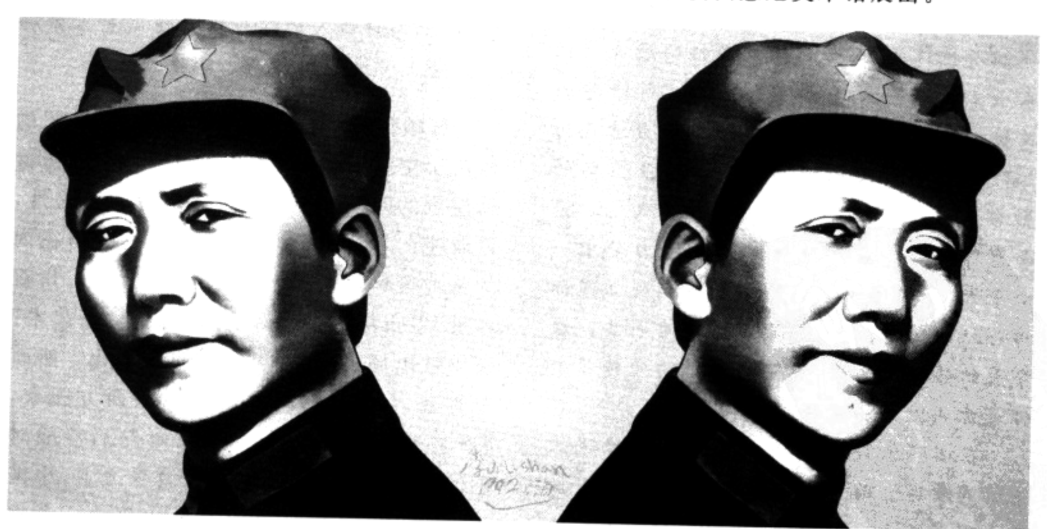
张颂仁提示出"后八九中国新艺术"的政治历史背景的同时，也表明了一个值得持续注意的问题：艺术合法化环境的相对性，以及使艺术合法化可以通过包括市场在内的其他策略来达到。1989年之后，"广州双年展"以市场为中心话语的方式使"新艺术"策略性出场，并取得了一定的合法化。然而在香港、台湾地区以及欧美一些西方国家，"新艺术"则可以直接出场并参与后冷战时期的国际对话。正是在这一背景之上，中国的"新艺术"能够以显而易见的政治或意识形态话语面貌出场，对国际艺术圈产生影

响。可以说，张颂仁因自己所处的位置和庇护背景，采取了将中国“新艺术”直接送往具有成熟画廊体制的国际空间的策略，最终达到了争取国际政治权力庇护、经济力量支持、意识形态共鸣以及艺术系统的“格式化”的效果。

作为一个对西方艺术系统具有丰富知识的画商，张颂仁借用了整个西方艺术体制，将中国当代艺术推向国际社会。在操作策略上，汉雅轩准确地把握住了中国新艺术在西方市场的“卖点”——国际社会对中国的政治和社会现实的关注。显而易见，张颂仁对中国当代艺术家所起到的作用，就正如卡斯特里对美国当代艺术家起到的作用一样，他通过西方的画廊体制创造了90年代中国的一段艺术历史，同时又给世界当代艺术史增添了不可忽视的内容。

90年代，市场经济带来的画廊体制的影响，使中国艺术家和批评家逐渐开始意识到，艺术家和他们的作品需要在一个综合的艺术系统中生存和发展。从这一点上看，无论是“广州双年展”，还是“后八九中国新艺术”，从根本上颠覆了80年代中国现代艺术的浪漫主义基础，引发了艺术家对名誉地位调整和收入分配的关注。如果说在80年代中国现代艺术的偶像是凡·高和杜桑这样一些艺术家的话，90年代的新艺术家们却发现了一个新的楷模：沃霍尔。正是这位美国艺术家关于“15分钟”之内获得成功的说教，赢得了许多中国现代艺术家的赞赏。

“后八九中国新艺术”于1993年1月至2月期间在香港艺术中心和香港大会堂举行。[47]展出了由50多位艺术家的200多件绘画、雕塑及装置作品。展览的作品被分类为“政治波普风”、“无聊感与泼皮风”、“创伤的浪漫精神”、“情意结：施虐与受虐”、“新道场”、“内观与抽象”六个部分。[48]王广义、余友涵、李山、邱志杰、方力钧、刘炜、张晓刚、周春芽、毛旭辉、张培力、曾梵志、谷文达、徐冰、尚扬、丁乙、隋建国等数十位艺术家参加了展览。同年3月，张颂仁将展览的意识形态立场给予了强调，以“政治波普”为主体构成“中国大陆政治波普”展，巡回到台北汉雅轩和澳洲悉尼美术馆展出。



34-3 李山《胭脂系列31》 1992年 丙烯 100×200cm

“八九中国新艺术”展出引发了西方社会的普遍关注，他们从“新艺术”中看到了新颖的形象和透过这些新形象所显露出的中国现实状况。有趣的是，尽管艺术家们创造的艺术和制作的作品构成了新时期的艺术现象，大多数媒体却普遍关心这些艺术家以及他们的作品与金钱的关系和在国际市场中的状况，并总是将这个展览同亚洲经济形式和中国大陆改革开放的政治气氛联系起来。[49] 也正是在张颂仁的支持下，“八九中国新艺术”的重要艺术家王广义、余友涵、李山、丁乙和王子卫等参加了同年由奥利瓦主持的“威尼斯双年展”。1994 年，张颂仁又将王广义、李山、余友涵、张晓刚、方力均、刘炜的作品带到巴西，参加“巴西圣保罗双年展”。中国当代艺术通过这样的展览开始陆续进入西方国家的博物馆、美术馆和画廊。

“后八九中国新艺术”在香港、台湾等地产生了空前的影响，除了展览作品自身的因素外，也是因为有亚洲各地投资艺术形成热潮这样一个更大的背景。亚洲更加资本主义化的国家与地区由于有更长时间的市场历史和成熟的市场机制，西方的政治、意识形态以及文化艺术传统对这些国家和地区能够产生更有效的影响。如果把这个背景同中国大陆的艺术市场背景联系起来，人们可以发现，中国新艺术实际上是面对着一个双重的市场格局，面对着双重的操作程序和双重的评判标准。因此，新艺术在中国大陆缺乏展出和销售的机会这一事实，并没有影响其在国际艺术系统中的正常循环。国内市场的疲软与国际的市场繁荣形成了鲜明的对比。

显然，张颂仁为“后八九中国新艺术”聘请的批评家决不会来自中国美术家协会理论委员会，“新艺术”的历史研究者只可能是对“新艺术”感兴趣的那些人。然而，通过西



34-4　余友涵　《招手的毛泽东》　1990 年　丙烯　145×130cm

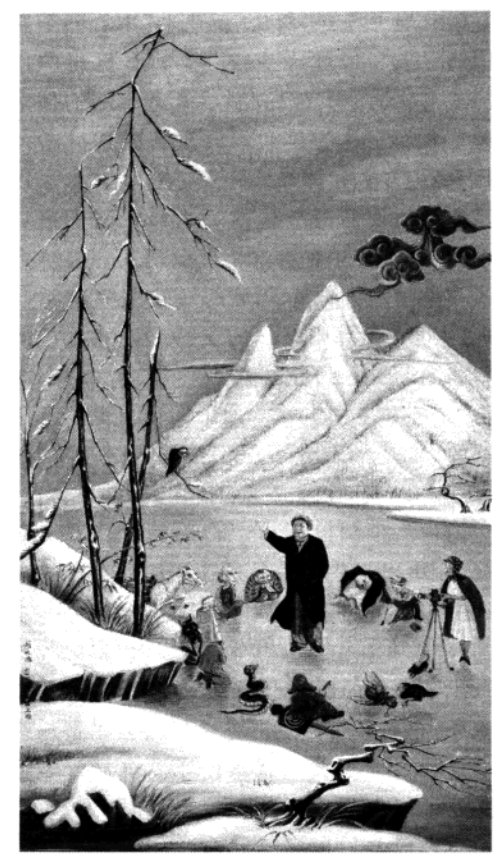
方艺术系统的操作，中国前卫艺术虽然避开了国家政治现实有可能带来的“风险”，但又面临新的问题。当张颂仁和一些中国当代艺术家走在悉尼、威尼斯、圣保罗或其他西方国家城市的街道上漫步，当他们穿梭于西方国家的展览场所的时候，他们发现，远在国内的批评也尾随而来。

批评的焦点涉及中国当代艺术的文化身份和国际身份的问题。作为“后八九中国新艺术”策划总监之一，栗宪庭曾经表明，推出“政治波普”和“玩世现实主义”的最初意图是“使中国现代艺术走上既有本土文化特征又有当代性的途径”。可是，另外一些批评家的看法却试图否定这个在学理上难以廓清的目标：

1993 年，中国部分现代艺术家经过长达 10 年的努力，终于实现了奋斗中的理想——大陆现代艺术家和作品首次参加 1993 年威尼斯艺术双年展。像这种在西方

公认为现代艺术权威性的展览，参展的中国艺术家的作品多属于当时在中国现代艺术中走俏的政治波普和玩世现实主义，在创作取向方面，艺术家习惯依据国际性标准——可说为西方艺术的一般观念进行创作。此届展览中的中国现代艺术作品，并没招来参展者们预期的反响和观众的青睐，中国艺术家的自尊及作品受到了严峻的考验——以这种引进西方样式为模本的中国现代艺术作品由此缺乏与世界平等对话的身份，在西方中心主义的阴影覆盖下，中国现代艺术的主流精英亦只能退居边缘成为配角。……[50]

"政治波普"和"玩世现实主义"对于意识形态方面的利用是毋庸置疑的，后现代主义赋予误读的合法性，使得中国当代艺术即便是不被利用也有可能成为不同文化背景中的新资料被重新组合。在被利用的过程中，中国"新艺术"所反映的特殊的精神指向仍然对世界发生着影响。事实上，中国新艺术要想获得与西方前卫艺术平等对话的条件尚待时日，但是对于一些艺术家和批评家而言，即便是不平等的对话也是中国艺术家坚持立场、减缓国家意识形态压力的有效方式。像栗宪庭这样的批评家相信，这种方式是非常必要的。栗宪庭在为自己推出"政治波普"和"玩世现实主义"这两种潮流做辩护时承认了当代艺术存在着"中心与外围"的区别，可是他强调，对话是绝对必要的："当代艺术是一种在现代艺术基础上的国际共时性的艺术，只有当代艺术能消解中心与外围的问题。正是这两点，中国当代艺术才能与西方或者说国际中心艺术世界进行对话。……当代性正是国际性与民族性的区别达到同一的起点，没有什么谁迎合谁的问题。其实，只有通过对话才能找到自己的位置，更加个性化。"[51]



34-5 刘大鸿 《四季：冬》 1991年
油画 70×40cm

与栗宪庭的观点不同，批评家兼编辑的黄专在为《画廊》开辟的"中国当代艺术如何获取国际身份"为题的讨论撰写的前言中这样写道：

近几年来，在艺术界中西方对东方的关注，是国际当代政治版图上"后殖民主义"、"非欧洲中心化"思潮的一种反映，它有没有冷战后西方中产阶级和文化界对东方的那种"含情脉脉"的文化猎奇的味道呢？我们是否应该去迎合这种趣味抑或利用这一机会，重新确定中国当代艺术的国际方位呢？

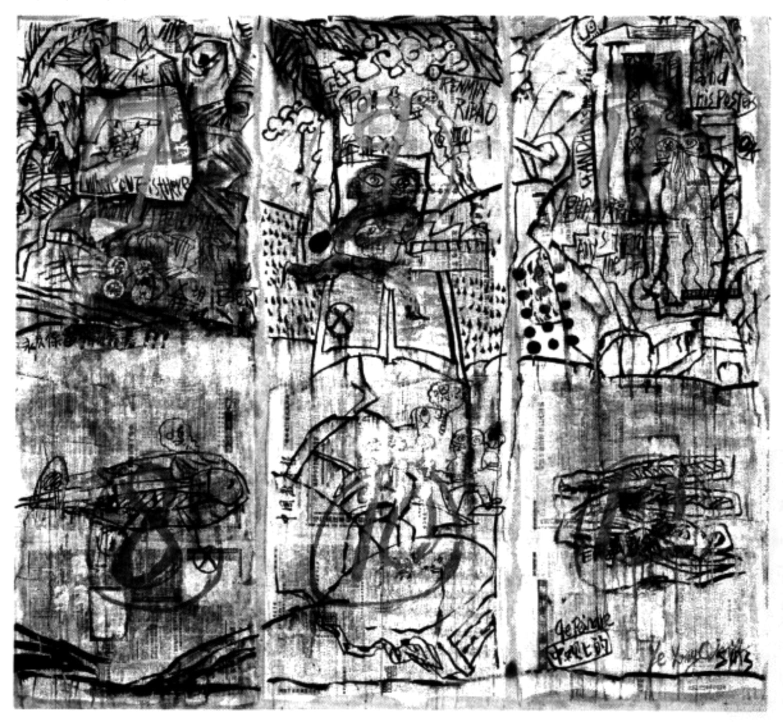
以何种姿态进入国际或者说如何深入了解国际规则、摆正中国当代艺术的国际位置、认识其准确的国际价值是从文化意义上真正使“中国话题”转化成“国际话题”的前提条件，否则，国际机会就可能变成一种国际陷阱。[52]

“政治波普”与“玩世现实主义”在西方艺术领域的成功，使得许多中国批评家开始关注“后殖民主义”和欧洲中心主义等问题。西方人的政治兴趣导致了西方艺术的市场需求。“后八九中国新艺术”尤其是“政治波普”与“玩世现实主义”作品，则正是西方艺术市场所需要的新产品。因此，黄专在回顾90年代关于这个问题的讨论时提醒道：“这个问题已超越了艺术理论批评的范围而成为一个实践性很强的文化战略性问题……”[53]

对这种“对话”同样持怀疑态度的王林在《奥利瓦不是中国艺术的救星》一文中说：

在西方人眼里，中国是东西对抗的最后堡垒(尽管不太势均力敌)，是冷战时代的活化石(尽管正在发生变化)。所以，中国艺术家(理所应该地)是毛泽东时代的产物……反过来，中国的政治波普用故作正经的“文革”图像去诋毁一本正经的政治神话，玩世现实主义则以嬉皮笑脸的生活场景来嘲弄空洞无物的理想主义。于是中国前卫艺术注定是毛时代情结的当代解决，是前苏联及东欧前卫艺术的地区性转移。[54]

从1993年开始就在北京从事中国当代艺术策划活动的荷籍华人戴汉志的观点表现了另一种有趣的角度：



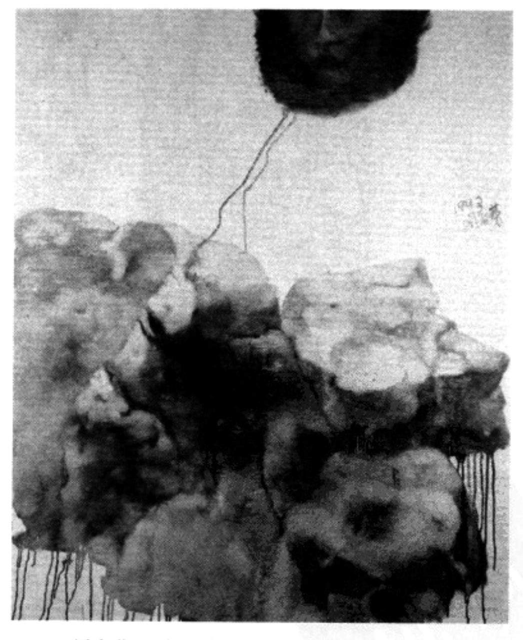
34-6 叶永青 《大招贴》 1991—1992年 油画 180×180cm



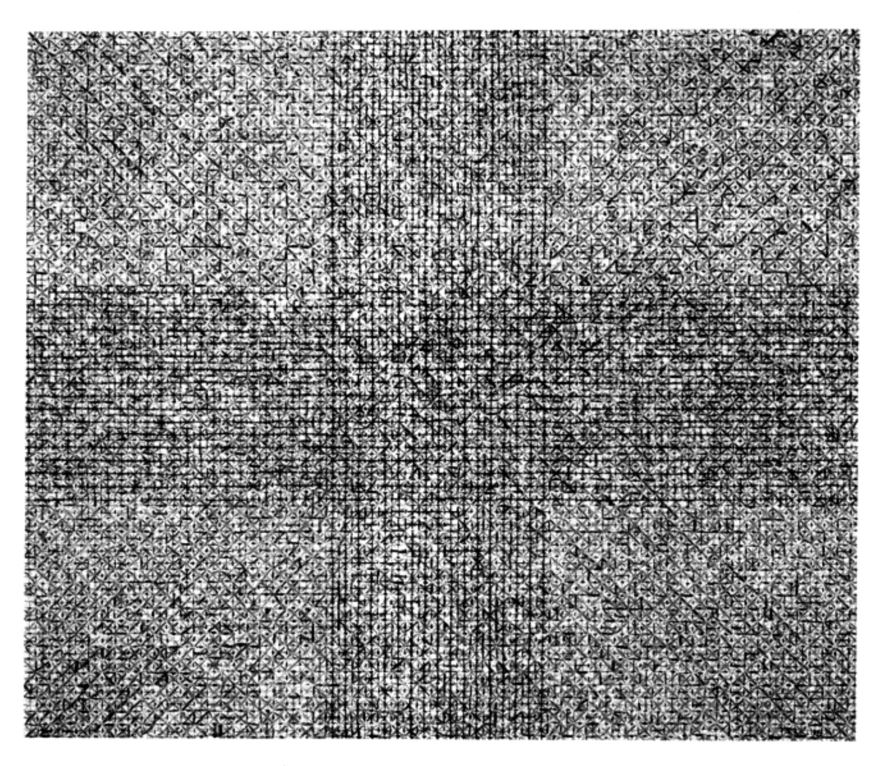
34-7　王劲松　《大合唱》　1992 年　油画　170×200cm

文化交流无论对西方还是对非西方的权威来说都是民族宣传的代名词，而那些不可避免地处于一种非稳定的发展和现代化进程的国家就更不愿意用国家的钱去支持现代艺术家的边缘作品。但他们不反对的是向第三世界提出的友好的表示，即认为，西方拥有进行文化沙漠化的历史专利权，而且常常要故伎重演。那些怀着赎罪的心情来到第三世界国家的艺术史学家，就会被无情地利用，并参与一些事情，而他们一回到家就想很快忘记这一切。[55]

最有意思的是"怀有赎罪的心情"来到第三世界的艺术史学家。他们对第三世界的热衷，他们对包括中国大陆在内的新艺术的推举，或许并不代表西方主流意识形态和主流艺术观念，但却在事实上促进了第三世界（包括中国大陆）的前卫艺术朝着他们所希望的方向发展。



34-8　周春芽　《与石头相连系的肖像》　1992 年　油画　150×120cm　香港汉雅轩藏



34-9　丁乙　《十示》　1992 年　油画　140×160cm　香港汉雅轩藏

争论没有任何结论,新的艺术现象也没有因"政治波普"和"玩世现实主义"成为国际艺术市场中的标签或品牌而停止出现。无论怎样,就中国当代艺术的推进而言,"与国际接轨"或"与世界对话"已经发生,并且在整个 90 年代对中国前卫艺术的发展提供了非凡的动力。人们在越来越多的国际展览中看到中国艺术家的作品,他们与西方艺术家共同出现在艺术史研究者的画册和书籍中,这样的局面已经表明了中国现代艺术的当代转向,无论动力和原因来自何处,中国艺术家开始进入全球化时代的当代艺术领域。

在一个相对集中的时间里,"市场"("广州双年展")与"政治"("后八九中国新艺术")话语系统交错并置、互为依托,这就是 90 年代最初几年中国艺术界最为真实的情景和让人难以忘却的现实。"广州双年展"与"后八九中国新艺术"都有一个态度鲜明的序言,前者题为"展开 90 年代",后者是"迈进 90 年代"。命题的类似大致可以看成是巧合,但那也许是一种必然,因为这两个展览的最终依据,都是 90 年代已经变化并且正在经历更剧烈变化的中国现实。历史地看,前一个展览将中国大陆艺术发展的根本问题——市场时代的艺术操作系统——提出来了,对于中国艺术家来讲,那是一个必须运用常识与智慧来实现的新艺术理想,一个充满痛苦、悲哀、残酷但却能够带来无限可能性的理想;后一个展览利用了市场经济体制的改革这样一个不可逆转的时代背景,通过西方艺术系统和画廊体制将中国大

陆前卫艺术推向了成熟的国际艺术环境之中，保护了有可能在市场体制不十分成熟的国度里死亡的“新艺术”，或者说使90年代的“新艺术”的有效发展成为可能。因此，“后八九中国新艺术”的重要性是深远的和持久的。

注释

1 祝斌、鲁虹：《湖北波普艺术》。载《艺术潮流》1993年第3期。

2 引自舒群的一份私人文件。

3 顾丞峰在他的《中国波普倾向》一文中这样记录道：

> 1991年后期和1992年，中国波普已形成一股潮流，只是在等待合适的机会登上画坛占据主流之一的位置。这个机会终于到来——1992年10月在广州举办的油画双年展提供了契机。该展览完全由民间出资，由一些对中国前卫艺术有研究的批评家主持遴选。在这个基本前提下，湖北波普之潮被集中地凸现出来。（引自《90年代中国美术1990—1992》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社1996年版，第94页）

4 顾丞峰：《中国波普倾向》，见《90年代中国美术1990—1992》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社1996年版，第92页。

5 皮道坚：《“双年展”作品的基本估计》，见《理想与操作》，成都：四川美术出版社1992年版，第34页。

6 见《理想与操作》，成都：四川美术出版社1992年版，第134页。

7 王广义：《关于“清理人文热情”》，载《江苏画刊》1990年第10期。

8 1991年2月17日王广义致吕澎私人信件。

9 1990年11月1日王广义致吕澎私人信件。

10 载《创世纪》1993年创刊号。这份杂志创办于西安，但很快就停刊了。

11 在一封写于1990年11月1日给吕澎的信中，王广义写到：“我最近正在着手搞一批解决商品经济问题的后波普类作品，你如果在12月来武汉就可看到！你如来不了，我年底拍片子寄给你！我想你会为我的这些新作高兴的！！”

12 参见白杰明：《出口、上口、把口——来自中国艺术性的推销》，载汉雅轩：《后八九中国新艺术》，1993年版，第35—39页。

13 参见未正式发表的《中国当代艺术研究文献资料展第二回展（1992广州）研讨会会前文献专集》中栗宪庭的文章《89后中国大陆艺坛的“政治波普风”》。栗宪庭的这篇文章以不同的文字分量和组织方式出现在1992年底以及1993年的一些出版物中。

14 《走向真实的生活》，载《北京青年报》1991年3月22日第6版。

15 在杂志《WINDOW》1993年2月5日刊出的一篇题为*A reflection of changing times*的文章里，作者这样介绍艺术家王广义的自我陈述：

> In an interview with Window during his brief stay in Hongkong last week Wang talked about his paintings and the ideas behind them.
>
> "I used to believe in art for art's sake, but not anymore," says Wang, a tall northerner who sports a beard, something rarely seen among his fellow countrymen." My

paintings are my thoughts in picture form. Through Great Criticism, for example, I try to express my view on both the ideology of the Mao era and the current craze for Western consumer products in China. The paintings tease both. Political or ideological movements have been so much a part of the Chinese life in the last few decades, pop art simply cannot escape it," says Wang explaining his fascination with political themes.

"In fact I like Western consumer goods too," he continues, taking a puff of a Yves Saint Laurent cigarette, "but at the same time I can't help looking with a critical eye at the impact of Western pop culture upon Chinese youth nowadays. The worker-peasant-soldier images in my art was my way of expressing the paradox. I can't say that my thoughts on this issue are crystal clear, but I feel it is the vagueness that inspires me in the first place."

16 有趣的是,《后八九中国新艺术》的目录编辑栗宪庭本来在大陆是可以发表自己的文章的,而《时代》周刊却偏要说明这是一位在中国大陆不能发表文章的批评家。杂志提示栗宪庭与张颂仁之间保持合作时这样描述:"The gallery owner worked closely on the catalog with Li Xianting, a prominent Beijing art critic who is forbidden to publish inside China."

17 在1997年2月出版的中国美术家协会机关刊物《美术通讯》中,发表了先是画毛泽东和而后画中国领导人而知名的老画家李琦在中国美术家协会召开的学习中共六中全会精神座谈会上的发言。这位在美术界丧失影响力的"权威人物"在题为《擦亮眼睛》的发言中对"政治波普"给予了攻击,并把这个艺术现象所涉及的问题上升到国家的"精神文明"的程度。当然,发言中,李琦表现出太多的无可奈何,他注意到"有那么多'政治波普'作品的'第三届中国油画年展'"的后援机构是中华人民共和国文化部艺术局,甚至展览的"3位'策划人'中竟有艺术局负责美术工作的官员的名字!"(载《美术通讯》1997年第2期)《美术通讯》是官方艺术界的媒体,这份非正式发行而只在美术领域流通的刊物在大众中几乎没有任何影响力,李琦的发言很难被有效地传播。

18 官方艺术杂志《美术》1995年第7期转载了于同年1月13日出版的《南方周末》中一篇署名为周易的文章《"政治波普"在巴西引起风波》。该文报道了张颂仁将余友涵、李山等中国大陆艺术家的作品送往巴西圣保罗参加"圣保罗艺术双年展"引发的情况。

这篇报道事实上涉及意识形态冲突和市场改变游戏规则等方面的问题。报道特别强调了艺术品的"走私"问题。可是,中国迅速有效的市场自由交换原则使这个问题显得没有价值和完全不得要领。在国内,尽管"政治波普"的作品展出机会不多,可是,这些作品通过合法化的买卖进入国际艺术系统,在没有特殊的国家间利益交易的背景下,汉雅轩画廊的张颂仁依赖于私有财产受到保护的资本主义法律背景和国际艺术系统的支持,将从艺术家手中买过来的作品送到国际展览会上,使艺术的展览和流通成为事实。可以想象的是,报道所透露的"针对美术品走私日益严重的现状,文化部市场局正与国家海关部门协商,加紧制订《关于美术品进出口的管理规定》"这个目标没有达到,因为当代艺术品的交易受到了自由主义市场原则的充分支持和保护,旧的意识形态没有得到有效的权力背景的支持。这个不大的事件也表明

了市场对政治暴力的消解成为日常艺术活动中的一部分。

19 《后八九中国新艺术》，1993 年版，第 59 页。

20 在《后八九中国新艺术》第 59 页里收录了余友涵的一段文字：

毛泽东本是提倡“破四旧”的，他反对“龙凤图案”这样的帝王迷信，可悲的是对他的盲目崇拜构成了一种新的“龙凤图案”，这也是当时时代的特征。

21 未发表。

22 引自《刘大鸿》，Published by Schoeni Fine Oriental Art，Hong Kong，1992 年版，第 22 页。Germie Barme 的原文为：More than any other painter in China today Liu Dahong is the artist laureate of the Reform.

23 载《美术文献》1994 年第 1 期。

24 魏光庆 1993 年 9 月对祝斌一个提问的回答是有趣的，这位艺术家的陈述反映出 90 年代艺术家中比较普遍的看法：

祝：我很想知道，关于艺术家的声誉和艺术作品的实际价值这两者之间，你更看重哪一方面？

魏：作为一个成功的艺术家，这两者必须兼备。我们处在信息年代，很难逃避大众传播、商业消费和名人效应的浪潮。不管是什么样的艺术或看法，都能从这些渠道中传播出来。

因此，艺术家既要有知名度，又需要创作出有价值的作品，才能引起公众的注意。“凡·高神话”已成为遥远的过去。艺术家如果没有一定的声誉和具有竞争力的艺术作品，就会在无情的商业消费的社会，落入可悲的“凡·高神话”中。因为我们所处的时代，进入历史的只能是那些引起大家注意，在文化中生效并具有意义的艺术作品。（载《美术文献》1994 年第 1 期）

25 载《海南纪实》1989 年第 5 期。

26 这种策略性的态度可以从《艺术·市场》这个刊物的取名中体现。将“艺术”和“市场”之间用一个“·”来区分和连接出自这样的考虑：艺术仍然是独立的，市场仅仅是一个工具，编辑的目的仍然是希望推进艺术的发展而不是买卖的热火朝天。同一出版社出版的《画家》被停刊了，新的媒体阵地如果继续使用一个纯粹的艺术刊名是不合时宜的，而参与《艺术·市场》出版策划的孙平、李路明、吕澎认为，“市场”是一个合法化的托词，这个词很难受到意识形态方面的正面攻击，这样，《艺术·市场》可以通过“市场”的合法化现实继续推行现代艺术及与之相关联的思想、文化和意识形态。

27 事实上，《画家》、《艺术·市场》均为以书代刊。在中国，申请一个杂志的出版刊号异常困难，但是，如果出版社愿意，可以通过连续出版相同书名、编出序号和确定同一开本的方式，使之成为一个看似杂志的出版物。之后，北京三联书店的《今日先锋》也属类似情况。

28 载《艺术·市场》1991 年第 1 期。

29 同上。

30 载《艺术·市场》第 6 期。

31 同上。

32 载《艺术·市场》第 7 期(1992)。

33 载《艺术·市场》第 8 期。

34 《理想与操作》，成都：四川美术出版社 1992 年版，第 51—52 页。

35 载《艺术·市场》第 8 期。

36 载《美术思潮》1985 年第 2 期。

37 《艺术·市场》每期推出一个或几个重点艺术家：第 1 期王广义，第 2 期何多苓，第 3 期张培力，第 4 期丁方，第 5 期周春芽，第 6 期尚扬，第 7 期沈晓彤，第 8 期王广义和李路明，第 9 期是石冲、曾梵志和张亚杰。在第 1 期里，还发表了高名潞的《中国当

代艺术概况》,试图一开始引导读者向现代艺术接近。以后的各期都不同程度地介绍了国内外现代艺术家和他们的作品,编辑尽可能避免没有学术价值的一般商业作品。

38　仅就《艺术·市场》上发表的文章而言,国内参加艺术市场问题讨论的批评家依次有孔长安(《绘画艺术市场问题漫谈[一]》,第1期;《艺术品在商品社会中的地位》,第2期;《艺术家与社会》,第3期;《国际艺术市场与中国当代艺术》,第5期),彭德(《中国美术市场巡礼[之一]》,第2期;[之二],第3期;《批评与润笔》,第5期;《企业与艺术结盟的人类学意义》,第8期),殷双喜(《批评与市场》,第4期;《批评家与市场》,第5期;《油画创作与市场》、《谁来定价》,第6期;《国民收入与艺术市场》,第8期),黄专(《谁来赞助历史》,第6期),吕澎(《中国企业如何投资艺术》、《关于中国大陆艺术家在市场中的心态》,第6期;《标准必须由中国人自己来确定》,第7期;《走向市场——关于中国90年代艺术发展的一点看法》,第8期),杨小彦(《走向市场的艺术批评》,第7期),祝斌(《与黄专谈市场情景中的艺术批评》,第7期),鲁虹(《也谈批评与市场》,第7期;《迈向正常运作的第一步》,第8期),郎绍君(《批评家的介入》,第8期),邵大箴(《艺术品的价格与价值》,第8期)。

39　90年代的批评家所处的位置十分尴尬,尽管批评家在1992年的“广州双年展”上形成了一个强大的阵容,并且在此之后的影响力有所扩展,不少艺术家希望得到批评家在学术写作上的实际鼓励和支持,但是,就国际性的大展而言,展览的权力完全控制在国际策展人手中,中国批评家手中几乎没有资源构成操作展览的权力和影响力。90年代后半期,中国批评家不是受到金钱的腐蚀而丧失学术立场,就是由于政治和经济方面的原因导致展览的落空或流产,因此,他们在许多中国艺术家那里得不到重视几近可有可无。

40　《艺术·市场》在湖南美术出版社出版到第3期时,被要求停止出版,后转到四川美术出版社出版,第9期又由湖南美术出版社出版。

41　“双年展鉴定评审工作总结报告”中是这样解释这个标准的:

> 根据“评选原则”第二款“学术原则”的精神,通过充分讨论,大致上确立了“以学术标准为主,以商业标准为辅”的评审标准。所谓学术标准,包括了几个方面,即:(1)艺术语言的直观效果;(2)艺术内涵的文化针对性;(3)艺术传达的有效程度;(4)材料质地优劣与制作技巧的高低等;(5)以上诸项都必须从中国油画的现实水平出发,而不能照搬、照抄欧美的标准。所谓商业标准主要考虑到目前的油画市场还很不健全,到处都有所谓“行画”,而且销售情况也看好,所以对少部分迎合油画市场需求的作品,在评审中应予适当考虑。(《理想与操作》,成都:四川美术出版社1992年版,第59页)

42　关于艺术主持人的权力,“双年展鉴定评审工作总结报告”记载了当时批评家们的看法:

> 这次评审采用的是“艺术主持中心制”,同时又补充了“两委制”,体现了民主集中制的精神。但也有个别评委、鉴委认为,这个办法还不够国际化,不够彻底。他们认为,所谓艺术主持应拥有绝对的权力,即入选作品、获奖作品都由他说了算,其他任何人无权干涉。这样做,既可以充分保证展览的倾向性和特色,也可以充分考验出艺术主持人的工作能力和判断能力。类似的办法,在国外已有先例,为什么国内不

可以采用呢？这次评选获奖名单时，就出现了公说公有理，婆说婆有理的现象，这也就是体制本身所带有的缺陷。所以，必须进一步强化艺术主持人的形象，扩大他的权力。（《理想与操作》，成都：四川美术出版社 1992 年版，第 76 页）

43　80 年代重要的批评家高名潞在 1999 年与艺术家蔡国强讨论到他策划的“纽约中国当代艺术展”时是这样认识这个问题的：

现在我们回到纽约的这个中国当代艺术展。从《纽约时报》和其他报刊对该展览的评论可以看出一个转变，即以前他们总是一厢情愿地从适合他们的意识形态的角度去谈中国前卫艺术。认为它是纯粹的政治性的与官方的艺术（本身是一种期待，也是以往我们自己过分推介的问题），转向更为复杂和多层次的理解（尽管还可能是误解）。这正是此展览试图扭转的，至少这次，他极力想去真正认识你的存在。此外从另一个角度，对他们以往最推重的政治波普的作品，他们认识到那大概只是一个利用西方艺术市场使自己在中国成为一个中产阶级的代表的现象。这一点他们现在看得比以前更深一点。他们看到了中国前卫艺术中的机会主义，但他们没有认识到，这些机会主义都是他们创造的。中国艺术家对全球经济化（或谓现代化）的冲击的反应有多种：一是玩世不恭的自嘲、反讽社会，但又利用它致富，可称之为混世魔王，本身反而能获得相对自由；还有一种是关注于自己的国土，对干预国民性有责任感，使自己的艺术活动直接卷入大众消费、市场文化当中去，抱着积极的态度去体验、去反省、去批判，同时是与大众共呼吸的。通过这个展览，西方媒体至少注意到中国前卫艺术并非是他们简单认为的意识形态工具。相反，中国前卫艺术也在批判西方价值观的现代性及其对中国社会冲击所带来的危害性，质疑现代化。（载《读书》1999 年第 9 期）

高名潞关于西方对中国前卫艺术认识转变的理解仍然是表面的。不同时期的艺术在当时的遭遇无疑会受到政治、经济和其他社会因素的影响，显而易见的政治或意识形态立场与隐形的变易的世界观之间没有绝对的性质差异，它们都只能在权力的基础上产生作用，也就是说，存在着政治或意识形态口味的变化以及相应的权力支持。无论对于西方还是东方，绝对真理的时代已经过去，对问题的真理性揭示变得更加模糊和漫长，90 年代中国前卫艺术在国内和国际上的命运始终在说明这个问题，即便是黄永砯代表法国参加 1999 年的威尼斯双年展，也不过是法国国际政治策略中的一个姿态或一个要素。只是在 90 年代末看来，这没有什么奇怪和不自然的。

44　“双年展鉴定评审工作总结报告”记录了不同的看法：

（1）本届“双年展”属于具有很强学术性的展览，这种学术性在相当的程度上，带有前卫性质。理由是探索性作品在获奖名单中占了大多数。在入选作品中，同样占有优势。（2）本届“双年展”属于一种艺术博览性质的展览。学术性作品、商业性作品，各种风格、样式的作品几乎都有，具有一种艺术品总汇的性质。（3）本届“双年展”是一个带有较大偏颇性，缺乏全国性的艺术展览。理由是：A. 写实油画（尤其是学院派油画）的分量大大不足，比不上上海、北京举办的中国油画展。已送选的优秀的写实油画，最高的待遇也只是一个三等奖，这是不公正的。B. 地域性倾斜。这次湖北、湖南的作者中奖率高，尤其是湖北作者，所占比例太大。而其他地区，如东

北、北京、上海、浙江等地(素以油画实力著称)几乎没有什么奖牌。这样,“双年展”的全国性就令人怀疑了。(4) 还没有割掉商业性的尾巴,所以仍然是一个带有商业性的展览。理由是入选作品中商业性“行画”的比例还是比较大。(《理想与操作》,成都:四川美术出版社 1992 年版,第 78 页)

45 载《艺术·市场》第 8 期。

46 尽管如此,双年展的展出仍然得到了广东美术家协会和广州市文化局的认可,广东老一辈画家汤小铭、林墉、潘家峻对“广州双年展”给予了明确支持的意见。为了回避不同艺术观念的冲突,“广州双年展”的批评家们突出了“艺术走向市场”的概念,因为这个概念与这个时候中国政治核心的指导思想保持了一致,而对可能出现的波普艺术和其他现代艺术样式会带来的矛盾避开不谈。

47 “后八九”巡回展展场及时间如下:

1993	30January-28February	Hong Kong Arts Festival 93, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong
1993	2June-15August	Museum of Contemporary Art, Sytney, Australia
1993	Summer	Melbourne Arts Festival, Melbourne, Australia
1995	12April-28May	Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
1996	23March-19May	Fort Wayne Museum of Art, Fort Wayne, Indiana, USA
1997	14March-11May	Salina Arts Center, Salina, Kansas USA
1997	7June-8August	Chicago Cultural Center, Chicago, USA
1997	5September-2November	San Jose Museum of Art, San Jose, California, USA

实际上,按照张颂仁的看法,是“追昔”(Reckoning with the Past)这个展览将中国当代艺术介绍给了全世界,“追昔”巡回展展场及时间如下:

Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland
3 Aug-28Sept,1996

Sociedade Nacional de Belas-artes, Lisbon, Portugal
22Oct-29Nov,1997

Otago Museum, Dunedin, New Zealand
4March-3June,1998

Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand
1July-6Sept,1998

Auckland Art Gallery, Auckland, New Zealand 9Mar-18April,1999

Govett Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand
1May-13June,1999

Suter Art Gallery, Nelson, New Zealand
1Aug-6Sept,1999

48 张颂仁在汉雅轩出版的《后八九中国新艺术》展览序言《迈进 90 年代》里这样记录了这个展览的缘起:

“后八九中国新艺术”这个展览缘起于 1989 年初。在“中国现代艺术展”于北京中国美术馆开幕那天,与栗宪庭兴起了于海外举办展览的构思。栗宪庭是“中国现代艺术展”的一个主要策划人,而我于早一个月在香港刚主办了回顾性的“星星十年”展。巧合的是这两个展览正好将中国新艺术的近史作了个概括的回顾。我们兴致勃勃地将海外展订于 1990 年;后来由于时局变动而一再延后。翌年与香港艺术中心展览总监何庆基先生商议展场,并邀何兄参与其事。

实际策划事务于1991年春开始，先从栗宪庭初拟的一个名单上汰选，我两人花了无数的钟点挑拣作品、寻访画家和讨论观点。最后的选择再跟何庆基敲定。

作品分类的"政治波普"和"无聊感与泼皮风"是采用栗宪庭最早于1991年提出的观点。其他类别的诠释基本由我拟定，参考了栗宪庭、何庆基、廖雯、华立强和任卓华的意见。

49 在美国出版的杂志*TIME*1993年No.6里，桑德拉·伯顿以"中国新前卫"(*China's New Vanguard*)为题这样写道：

Sympathy for China's pro-democracy guarantees record crowds for the show. In money-minded Hong Kong, however, the question is whether dissident art will finally break through to set premium prices.

The artists are more pragmatic about their financial goals. Shang Yang, 50, one of China's best-known abstract painters, points proudly to his portrait on the cover of a new mainland magazine titled Art and Market. "If you are worried about corruption, politics is more corrupting than money," he says. Recently Shang has moved from pure abstract painting to the use of found objects and the construction of representational installations; prices for his works range from $ 6,000 to $ 20,000.

Wang Guangyi, 36, has been painting since the Cutural Revolution, and has emerged as a key exponent of mainland China's school of Politic Pop. There was no commercial interest in his work until Tiananmen, when paintings from his oil-on-canvas Mao Series began fetching $ 2,000 each, mostly from foreign collectors. Today his Great Criticism paintings-superimpositions of Chinese revolutionary imagery and Western corporate logos-sell for 10 times that amount.

1993年2月出版的《亚洲周刊》中的《在反思的画布上追寻前卫》的结尾处这样写道：

其间促成中国大陆艺术新潮进军国际的，是美术商人。他们不但认定从中可获利润，也认为中国大陆经济发展将有助于推动更大的创作自由。协办"后八九中国新艺术"展的香港艺术中心展览总监何庆基说，如果中国艺术家在国际美术市场上打开销路，他们的作品"是否可以不再被政治化看待，而纯是商品而已？"

50 邹建平：《现代主义：失落的金苹果》，载《画廊》1996年第1期。

51 《从威尼斯到圣保罗——部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值》，载《画廊》1994年第4期。

52 黄专：《中国当代艺术如何获取国际身份》，载《画廊》1994年第4期。

53 黄专：《90年代中国美术批评中的三大问题》，见《当代艺术与人文科学》，长沙：湖南美术出版社1999年版。

54 王林：《奥利瓦不是中国艺术的救星》，载《读书》1993年第10期。

55 戴汉志：《政治、美元、赎罪心理和荣誉》，载《画廊》1995年第5、6期。

35

女性艺术

女性与艺术问题

90年代，从女性主义角度讨论女性艺术的第一篇文章也许是徐虹于1994年发表在《江苏画刊》第7期上的《走出深渊——给女艺术家和女批评家的信》，而作为女性艺术家从事艺术的历史却开始于难以确定具体时间的过去。

在1998年的《世纪女性艺术展》的画册里，女性批评家陶咏白对中国20世纪女性艺术的历史作了回顾，使世纪末的观众重新温习了何香凝、唐石霞、夏朋、潘玉良、方君璧、关紫兰、熊氏三姐妹（熊璧双、熊耀双、熊佩双）、蔡威廉、王静远、丘堤、孙多慈、郁风、梁雪清、姜燕、王霞、温葆、徐坚白、俞致贞、王叔晖、吴青霞、陈佩秋、冯真、阿鸽等不同时期女性艺术家的名字和她们的作品。

早在20世纪初，中国的女性就开始了争取独立和权利的斗争。但是，将不同时期的女性艺术家和她们的作品看成是一种女性主义运动和力量的表现是幼稚的。事实上，大多数女性艺术家从事艺术活动，是出自天生的爱好与自然的本性。不可回避的是：女性艺术家在艺术史中的地位，与她们在实际社会生活中所处的位置一样，一直都是次要的，或者说与男性相比，经常是微弱和附带的。当女性艺术家开始以一种更加直接更加强有力的姿态参与艺术活动时，她们自然就会质疑在历史的进程中一些长期的被忽略或者说被视为理所应当的原则：是否有一个关于艺术本质的标准使得女性艺术只能处在次要、微弱或者附带的历史地位？是否因为女性艺术家在生理、经济或者其他方面的孱弱，导致了她们不能享有身为人类成员而应该享有的完整的出场权利？

作为一位艺术家，徐虹写道：

中国的现代艺术潮起潮落，北京的批评家提名展结束又开始，广州双年展也到了第二轮。虽然这些展览在组织结构和评选作品上与官方的全国美展不同，但它们基本上是延续了陈旧的男性至上主义传统的艺术活动。一群大男人围坐一起，讨论哪些女艺术家的作品

够格参加，哪些不行，最后选出吻合他们标准和口味的女艺术家作品妄加评论。[1]

这位女性艺术家所讨论的不是类似节育或堕胎、生产分工、收入分配或就业机会方面的问题，而是女性艺术家在艺术活动中的位置、权利，及其在艺术史中的地位和价值。在对由男人控制的展览权力和评价标准表示了怀疑之后，女性艺术家鲜明地将“女性主义”这个课题摆出来，并发出号召，呼吁女性艺术家走出男人在艺术领域设置的权力“深渊”。

的确，在过去的若干年里，艺术展览与学术活动的组织者几乎为男性，展览的艺术标准，也因男性的主持在事实上由男性来确定。徐虹没有深入追究为什么女性艺术家和批评家在各个艺术活动中只是少数，她大致认定这样的现象与数千年来的父权制社会有关。在历史上，女性因为很少有机会参与社会生活与权力事务，这就使得她们进入各种文化层面的机会较之男性更少，更不用说在艺术文化这样一个传统上被认为与女性无关的领域。由男人控制展览和由男人控制艺术标准只不过是整个社会男权专制的一个缩影罢了。

徐虹认为，女性在艺术领域里找不到自己的位置，歧视女性的“荒谬的局面”在中国仍然继续严重地存在着，以至女性艺术遭受到了不公正的待遇这样一个事实往往被忽略，使得女性艺术家在面临这样的困境时，失去了自我言说的动因和条件：

几乎现有的一切制度规范，包括哲学、语言和图像的建立，都是按照一种性别所设置的。就连女性自己的语言和思维习惯都不由自主地依照这套体系标准来进行，这一切都早已沾染上性别歧视的因素，当我们试图确认我们自己时，我们都不自觉地按照别人给我们的模式往里套。现在当我们清醒过来试图用自己的语言来对抗强加在我们习惯中的不合理时，我们却丢失了自己，我们实际上成了一个哑巴。[2]

人们富于教养地收藏女性艺术家的作品，却满怀兴趣地谈论着她作为妓女的肉体生涯，这显然是男性至上主义在艺术领域的一种暴力姿态。在这种暴力姿态的压迫下，当不自信的女性面对男性自以为是的评判时，总是默许或无可奈何。不像一般的对男性至上主义的批评，徐虹的用词是暴烈和没有余地的，她认为“人类在男性至上主义的思想支配下干了背离人类根本利益的种种恶行和蠢事”。将这个一般概念放到中国的前卫艺术和一般艺术领域，针对中国的艺术现状，这位女性艺术家表示了自己极大的不满。她甚至认为，从80年代开始直至90年代不断出现的前卫艺术潮流或展览也不过是“同性者俱乐部”，她担心：“如果让这种早已过时的方法继续在跨世纪的今天存在，那么表皮的现代主义与本质上的父权主义将会分裂我们的头脑和身体，这样的分裂最终将导致艺术真正没落。”

徐虹所提及的问题相当尖锐，因为这涉及对艺术意义的再次理解和艺术价值内涵的重新确认。这种从女权主义角度发问的立场已经远远不是争取女性在艺术创作和艺术活动中的一般权力的问题。什么是艺术的历史？什么是中国当代艺术的完整含义？如何回答这些问题，已经不再是一个只涉及女性艺术范畴的学术课题，而是90年代中国的艺术家和批评家必须面对的政治课题。

徐虹是50年代出生的艺术家，毕业于上海师范大学艺术系。徐虹以一种勇猛的挑战姿态在90年代中期终于引发了关于女性艺术的讨论。不管徐虹在提出“走出深渊”的概念时是否以“预设敌人”为前提，将女性问题提出来无论如何是有历史价值的。

正如我们在研究“新生代”艺术中所提及

的那样，早在1990年就有中央美术学院的女教师姜雪鹰、刘丽萍、李辰、陈淑霞、喻红、韦蓉、余陈、宁方倩8位画家，参加了在中央美术学院陈列馆举行的“女画家的世界”。在这个展览之前，也早就有女性艺术家以各种方式参与艺术领域的各种活动，不管是前卫的还是传统的。但是，到了1995年，不同规模的以女性艺术家为专题的展览才开始大量出现。与这种情况相配合，这年的《江苏画刊》还出版了“女性艺术专辑”，以至女性艺术被认为是1995年中国绘画领域的“第一大景观”。

正是在这样一种背景之上，“女性艺术”这一概念的内涵，什么是属于女性的“女性话语”，以及女性艺术在中国当代艺术中的位置的问题才开始广泛地引人关注。

显然，女性艺术问题的提出涉及最为直接的方面，是对自80年代初开始的现代艺术思潮的评价。按照女权主义的观点，没有对女性艺术做出正确的定位与评价，过去的艺术史肯定是应该修正甚至重写的。和这一点相关的另一个问题似乎更为重要，也更难解决：如果说有一种女性艺术存在的话，如何从广义的角度上去确立“女性艺术”区别于“男性艺术”的界限？

另一位女艺术家阎平（1956— ）在回答徐虹的提问时，就反复地指出，女性在社会中是否处于被动，关键取决于女性自我的认识，因为理性和感性的成分在女性和男性之间没有明显的分配比例。[3]这里所涉及的问题的核心，是“女性艺术”中蕴涵的女性话语与通常的男性话语有无真正区别。对于这样一个棘手的问题，徐虹、廖雯、陶咏白在为女性艺术辩护时都借助了对女性艺术早期历史的回顾。在涉及50年代的女性艺术时，她们一致表示出反感。在她们看来，对“工农兵”统一单调的形象所具有的健壮、单纯、乐观的不满，不仅仅是因为那时艺术受到一般政治原则的压制，更是因为其中隐含了“符合男性主体制”的父权制意识形态的惯性：

> 作为毛泽东“文艺必须为工农兵服务”论断形象阐释的“工农兵”符号，可以作为典型的例子。它曾被做成雕塑、浮雕、绘画、图案广泛出现在各种地方。这种符号模仿苏联女雕塑家穆希娜的《工人和集体农庄妇女》，由两名男性（工人、士兵）和一名女性（农民）组成，一名男性（持枪的士兵）站在最前面，另一名男性（伸手指示前进方向的工人）站在最中间，而妇女（抱着收割的谷物的农妇）则紧靠他们身后。这样，作为无产阶级政党的文艺政策，终于和不知“女士优先”为何物的中国传统男性中心文化形成巧妙的融和。“工农兵”符号象征性地反映了这一阶段中国艺术创作中女性形象的特征和位置。
>
> 与此相对照的是，同一时期中国美术中出现了一种“战天斗地”的妇女健壮、生动、活泼的……性格魅力。……对这些特征的偏好使造型艺术作品中的妇女趋于男性化。妇女形象男性化，也是统治集团在性问题上所持的清教徒态度（至少在公开场合）与中国传统文化深层心理中将女性特征等同于挑逗淫乱这种态度一致。[4]

贾方舟在对“90年代中国女性艺术扫描”时，也采取了同样的回顾历史的路线，他这样写到：

> 20世纪以降，随着社会的变革，知识女性始有了自己的人格尊严，她们或投身革命，或参与各种社会文化活动，其中也不乏有成就的艺术家。但就艺术创造而言，她们依然囿于上千年的男性文化体系之中，没有太多可称道的实绩，更没有形成属于女性自己的话语。50—70年代，在妇女翻身解放的政治背景下，一味强调的是“时代不同了，男女都一样”。这种无

差别的“男女平等”理论，遮蔽了女性对自身的特质与潜能的发挥。“男人”一旦成为女人为之奋斗的目标，平等的含义便异化成女性的男性化，甚至在外形特征上也以雄健、粗壮有力为美，这无异于改变女性性别特征，把她们集体地变成男人。在这种情况下，女性艺术家的创作也不得不在空洞的、慷慨激昂的时代大风格中表现为一种“无性别”特征或非女性化倾向。直到80年代，女性艺术家仍未在整体上形成自己的语境，她们依然还是在男人的世界里用男人的尺度寻求成功的机会。[5]

作为男性批评家，贾方舟具有同情心与理解力。但是，追究历史的事实并没有能够完全解决女性艺术的定位问题。与西方艺术史领域的情况不同，中国当代艺术史的发生和发展没有任何系统性的标准——即便存在一个父权专制主义的潜在标准也是一个历史形成的问题，因此，追问历史中的价值尺度并发现其中的父权性质，反而很容易掉入牵强附会的陷阱。问题的关键不是对艺术史价值尺度的一般考察和追问，讨伐历史的最有效的方式是建立新的观念并去实践它，只有在这样的立场上，才可能真正发现富于挑战性的角度和努力的方向。事实上，直到90年代中期，女性艺术家数量的增加和展览活动的频繁，也不能表明女性艺术“由边缘逼向中心”（贾方舟）。相反，将女性艺术作为一种完全不同于男性艺术的分类独立出来，倒有可能强化普通人对女性本质和女性艺术本质的庸俗认识：不同于男性或男性艺术，因而是附庸的和次要的。至少，它可能成为男性话语权力进行自我修饰和遮掩的化妆品。1995年7月出版的一本题为《原女性艺术》一书的序言作者是如此强调所谓女人的权利：

如果说现代主义女权运动的口号为：“女人是人”，即女人应该与男人平等（妇女解放＝解放黑奴），那么，现代主义之后的女权运动（最好称为女性主义）则当以“女人是女人”为纲领，即女人不仅是人而且是女人，她们应该凭自己的天性来重建这个世界——起码，提供重建的理想和信仰。[6]

指出女性艺术家具有“自在、自主、善意和爱心”并不是一个新的理论课题，将隐藏在这些语词后面的特殊性与男性彻底区别开来，也不是一件容易的事。也就是说，“女性话语”究竟意味着什么，仍然是一个值得探讨的话题。因为，即便一个已经在政治和经济地位方面确认了女性的权利和价值的社会里，中国女性艺术家也仍然可能受制于“男性话语”，属于女性自己的“生命本身”或“天然的本性”不仅仅是在同男性进行了理论上较量之后就能自然凸现出来。

历史上，女性在社会受压迫的原因之一，是男性权力体系的霸权的存在。这种由男性控制的霸权构成了对女性的教育、改造、控制和整理，使女性被强迫性地异化为男性权力世界中的他者，女性的社会权利则被扼杀，或被打入冷宫。进入90年代后，男性霸权似乎伴随着社会的开放遭到了抛弃，女性权利似乎开始在自觉或不自觉中凸现。然而，在一个女性可以任意摆脱男性和任意与男性做爱、追求力量和表现性感的时代，在女性可以任意描述她的精神世界而不会被男性所轻视的时代，在女性可以像男性任意挑选女性那样挑选男性做她指定做的任何事情的时代，甚至在女性可以大胆地说“我是荡妇”（路青，摄影，1994）的时代，女性艺术家和批评家（也包括男性艺术家和批评家）关于女性“本真”的讨论多少表现出一种玄学或者本质主义的特征。

当批评家或者艺术史家提醒我们，如果女画家采用与男画家相同的方式去描绘人物、风景、山水、花鸟，其结果“终究不是女性的声音”

时，批评家的小心是可以理解的，他（她）必须关注并强调，女性艺术家只有在用自己的话语重建现实时，才能获得表达女性经验的权利。但是，女性对世界的解释与男性对世界的解释是否有一个形而上的分水岭？的确，“女性艺术家一俟将探寻的目光转向自身，转向个人经验的陈述和心灵事件的表白，这些深潜的情感领域便成为建构女性话语的理想境地”。

90 年代女性艺术的显著特征被认为是“从男性话语中分离出来，转向对自我价值的探寻”（贾方舟）。从一般意义上讲，批评界对女性艺术家的关注，源自女性艺术家的展览与活动的增加，以及女性艺术家采取了不仅仅是绘画的一般方式和手段。装置、行为以及综合手段的运用，不同风格的女性艺术的出现，迫使艺术界对女性艺术的可能性进行新的认识。的确，从作品的形式或者精神的层面来分析女性艺术家特有的性别身份不是一件容易的事。当批评家使用“独特的女性视角”、“高度的个人经验”、“多重的情感体验”和“她们特有的直觉和生存本能”这类短语时，他们（她们）对作品本身的女性特质的确认不一定是成功的。这就提出了一个问题：面对一件作品时，是否一开始就必须确认作者的性别身份或者说确认性别身份成为判断行为的一个前提步骤？这类问题之所以变得富有挑战性，是因为直至 90 年代末也很少有批评家（包括那些鼓吹女性艺术的批评家）在对女性艺术进行判断的时候，是事先确认了女性作者的身份的。由于前卫艺术语言系统本身的复杂性，女性的形象符号，她们特殊的内在和外在性质往往都不容易识别，结果经常是，当观众或批评家在面对抽象与综合材料制作的作品时，必须事先了解作者的性别，以便在对作品进行分析时规避尴尬。当贾方舟分析女性画家喻红的作品时，曾经作过如下表述：

她一反传统的肖像图式，自由而大胆地在画面上做出自己的选择。她有意把她笔下的人物（多为青年女性）处理成“剪影”效果，将她们从虚幻的空间中“孤立”出来，造成一种与周围环境的疏离，淡化人物与现存世界的联系，在分离中进入一种自足状态，这里除了暗示女性寻求自立的精神愿望，还隐喻着她们对现存空间的冷漠，这个“空间”也可以解释为一个以男性为中心的人文空间。而喻红正是在探寻女人作为“人”的存在意义的同时，对其生存空间做出了象征性的解构与批判。

正如批评家自己所说的那样：“这样来解释画家的作品，难免强加于人。”判断作品中女性的反叛，是因为批评家事前已经验明艺术家的女性身份。如果批评家事前并不知晓作者的性别特征，他会如何来解读作品呢？批评家非常肯定地指出，女性艺术家“本人并未意识到而在潜意识中实际存在着的某种感觉倾向”，但从批评判断的角度看，这种结论十分可疑，因为这很可能是出自批评家对女性主义立场的主观维护而导致的猜测。毕竟，心理学意义上的性别分析与对艺术领域中具有人文精神的性别特征的判断是不能同日而语的，否则，女性主义理念本身就会显得非人文化。

事实上，轻易地给一件作品的性别特征下结论的现象，使得 90 年代的女性艺术批评往往陷于幼稚的描述。我们可以问，陈妍音的《箱子系列》中的日常生活物品如桌子、电熨斗等光滑的平面与尖状物的组合，或张温帙《豪猪系列》中的齿状物的出现，所唤起的“陌生感、紧张感、恐惧感、不安全感与不协调感”真的是女性化的吗？王彦萍画中的男性是否具有批评家所提示的“目光猥亵、心怀叵测的‘偷窥癖’”对女性的观察立场？这些女性艺术家真的像批评家所说的那样，对男性保持一种持续的不信任？一种逃避的恐惧？或者一种时

时存有的厌恶？90 年代中期的女性主义批评家没有能够圆满地回答这些问题。

尽管对男性艺术家和批评家主导的历史持一种怀疑态度，女性艺术家们还是不得不承认，80 年代的现代主义运动对旧有命题的颠覆和对自由的争取，为 90 年代的女性艺术发展提供了基本的前提。当艺术(不管是男性的还是女性的)丰富和自由的可能性被认可，女性艺术家的独立自主的“自我探寻”也有了可能。当做为基本障碍的垄断意识形态和文化专制主义被清除，当艺术家自我的艺术探索成为可能，女性艺术作为人类艺术的一个族类也就有了自我表现的权利，这是一个非常基本的事实。正是因为有了这样的历史铺垫，在 90 年代没有任何人敢于或者愿意刻意蔑视女性艺术展览及其作品，没有人拒绝对女性艺术家的内心真实世界的探讨，没有人能够阻止人们对出自女性的艺术作品发生兴趣。可以说，在 90 年代，对女性艺术的存在“像哑巴一样长期处在‘失声’的沉默之中”这一认识已经被绝大多数人本能地视为错误。

从总体上讲，批评自身的无措，并不能表明 90 年代女性艺术的尴尬。事实上，就在批评家们对女性艺术的本质争执不休的时候，女性艺术家还是以她们自己的作品发出了强有力的声音。比如，在女权主义批评家的语词里，“自炫意识”较之“自喻”与“自赏”更为具有革命性，因为“它是对长期以来将女性置于被赏地位的男性视觉文化的自觉抗拒”。在这样一种反抗姿态引导下，被普遍视为女性象征的花卉，在女性艺术家的作品中就转换成了视觉武器，通过对花的“自炫”，女性艺术家表达了自己对男权文化的愤怒。王季华、李辰和朱冰将花画得很大、“很性感”，使其丧失了花的柔弱特性，廖海瑛和孙国娟则将花转换为怪诞的器官，更是彻底解构了花卉在一般意义上的文化品质，造成强烈的视觉冲击。朱冰的《恶之花》系列，王季华的怪诞表现，都以自己的攻击性对抗和嘲讽了传统的观念。对于这些艺术家的作品而言，即便我们不预先为她们设定一个女性艺术的解读框架，我们也能够体会到其中的战斗性和批判性，例如她们希望通过让花再恐怖一些，来表示对与花为敌的人的攻击。

艺术家

四川的艺术家刘虹(1966—)在 80 年代末，就开始表现出对女性自身富于忧郁诗意的关注。她的油画作品几乎都以女性裸体为描绘对象。具有象征意味的是，这位画家的作品标题均为《自语》。其中的孤独、沉默与忧郁既可能与艺术家自己的经历或生活状态有关，也可能与艺术家对女性存在状态的认识有关。刘虹对女体的风格化表现在“1988 西南艺术展”中的作品《Melody of Meditation》里有了最初的端倪，画中的主体表现出沉思与孤独。画家的“自语”是朦胧的，图像不过是一种心语的形象展示，或者说，“自语”是艺术家对自我状态和自我感受的一种“自赏”。但是这种对女性个体的关注，最终开始让位于一种更带普遍意义的对女性存在状态的描绘。在 1992 年参加“广州双年展”的《自语》中，红色的褶皱与矩形开始出现，画家通过这些因素，试图消除女性肉体的个人色彩。红色的皱褶与矩形逐渐侵蚀了女性肉体的空间，破坏了女性肉体的“美”。在 1994 年的系列作品中，最为通俗化的女人形象消失了，色彩也显得更加单纯，“红色的非逻辑而又不可名状的布”尽管没有任何具体的暗示与含义，却导致了一种马格利特式的荒诞。零乱的红色矩形对女性身体和存在空间的侵犯，使得我们原有的关于女性的“美好”认识变得困难。刘虹参加了 1995 年在北京举办的“中国当代艺术中的女性方式展”，但从她的作品来看，这位画家没有一般的女权主

义者所具有的那种强烈的挑战性。从某种意义上讲，刘虹甚至就是我们通常认为的"女艺术家"所"应该"成为的那个样子——自语，忧郁，追求对生活的诗意的认识和表达。

甫立亚与刘虹有相似之处，她的艺术也充满了幻想与温情。甫立亚有两年农村与三年工厂的生活经历，可是，出现在这位50年代出生的女性画家作品中的图像与气氛却那样富于童话般的诗意。这种对优美和诗意的追求直到90年代的中期也没有变化。直至参加1998年"世纪女性艺术展"的作品，甫立亚也仍然将自己和自己的丈夫打扮成公主和皇帝，放置于梦里的花朵之中，以满足"儿时遥远的记忆"。从这一点上讲，甫立亚没有女性主义或女权主义艺术家的思想惯性，也没有刻意地在自己作品中去挑战男权社会和男权文化。甫立亚对于材料的选择非常自由，几乎是随心所欲地利用各种材料在构建自己的作品，自由表达自己的内心世界。

与甫立亚一样同是50年代出生的女画家孙国娟(1959—　)于1985年毕业于云南大学图书馆专业。孙国娟面对艺术的心境是本真而诚实的，她喜欢用自然物例如花来暗示自己的心境：爱、伤感和孤独。孙国娟既没有受到物质化世界的过多引诱，也没有受到女性主义思潮的激励，她的《红色人体》造型构图单纯，色彩反差强烈。暗绿色背景上鲜红刺目的人体，表达着一种充满生命欲望的状态，如火如荼，而远处深蓝色的背景上黄橙橙的小草却暗示着心底的一丝柔情，如歌如诉。

李秀勤(1953—　)的雕塑是另一种思维方式的结果。她所制作的《木头·铁·盲文系列》尽可能在文化的语境中保持一种"自然"的状态。不过，这种"自然"的状态并不是我们所习惯的温馨和温柔，粗犷的木头与坚硬、光滑、冰冷的铁条的对比，可以唤起紧张甚至痛苦的感觉。艺术家的个性化的语言显示出女性特质的另一面：粗犷和力量，这与人们习惯的所谓女性特征——优雅和温和——形成了鲜明对比。

贾鹃丽于1991年11月在中央美术学院陈列馆举行了"贾鹃丽油画展"。这位画家梦幻般的作品给人深刻印象。贾鹃丽将自己的画称为"醒着的梦"，正如她将自己的一些作品命名为"天国"一样。天国远离现实，来来往往的生命是画家自己在梦境中的独特创造：和谐、静雅、空灵并富于诗意的美感。贾鹃丽油画的主题是清代旗装仕女。画家阅读了古典小说《红楼梦》及有关清宫的文献，并且去故宫、颐和园实地观察。贾鹃丽利用了文学作品的提示，用模糊的形象、梦境中的花草、想象中的历史情节、平涂的柔和色块、冷逸的线条构成一种装饰性风格，以图制造一首具有东方色彩的形象牧歌。与一般的写实主义画家不同，贾鹃丽并不想再现现实物品以及人物的特性，"画面中的人和植物、花草都融为一体，不让记住人物的形象，也不想用纯'符号'，因为符号是极为抽象的，只有当这种抽象的符号有一种特殊的感受才能适当地使用，我没有这种特殊的感受，所以我选择了漫不经心地作画，漫不经心地寻找属于自己的感觉"[7]。贾鹃丽的灵感来自中国传统文化，来自传统的集体无意识。虽然没有进入90年代的女权主义纷争，她仍然用自己的艺术展现了女性的感觉与智慧。

从激进主义的观点来看，徐晓燕(1960—　)的作品与都市社会的氛围相去甚远。徐晓燕的学习和创作既没有紧张的政治氛围的影响，也没有无处躲避的商业环境的压迫。从某种意义上讲，她的艺术保持了一种淳朴的感受：

那是盛夏过后的一天，在市郊的晚霞之中，菜地的景色一下子吸引了我，那是农民正

在给白菜浇水施肥，当时天空挂着紫色霞辉，大地宁静深远，只有田中的水亮得像镜子，深绿色的植物和变黄的秧架排列在水中和周围，规矩的方田，呈现出了棋盘般的美妙和迷人的变化，这就是绘画！[8]

徐晓燕绘画的基础是自然主义的。可是，那些田地所呈现出来的景况和氛围，却有一种非田园的焦灼和紧张。1992年创作的《城苑系列》和《夏季风景系列》也许保留了一丝田园情调，但秋天中的自然变化仍然体现出一种生命的伤感。徐晓燕这种对大自然的感受在1995年开始的《乐土系列》中变得更加充满个人化的情绪，几近神秘的自然景观成了艺术家主观描绘的媒介而不是对象。在这个被称之为“后现代”时期中，徐晓燕的作品显得缺乏任何意义上的激进倾向。在1998年的“世纪女性艺术展”中，她的作品成了为数不多的新自然主义的代表。

袁耀敏（1961— ）1987年毕业于河北师范大学美术系，是“塞壬艺术工作室”中的一个成员。这是一个在1998年上半年由袁耀敏和另三位女画家奉家丽、李虹和崔岫闻共同组成的艺术团体。使用“塞壬”这个词的目的，据说是企图对古希腊的神话人物进行改版，因为按照父权制的话语判断，“塞壬”是有害于男性的女妖，是祸害的源泉。现在，这四位女性画家将古老的神话对“塞壬”的定位给予了根本的修正，“塞壬”不是险恶的女妖，而是希望与和谐的声音。不管这些艺术家的修正行为是不是女权主义的，但她们组建的工作室以及她们的作品都表达出一种明确的姿态：对现存的女性存在状态不满。在这一点上，袁耀敏的观点具有一定代表性：

现代社会构成了男女两性特征的互相转化，无论女人还是男人，似乎都找不到自己合适的位置，就如东施一样忘却了原来的自己，女人和男人自觉不自觉地放弃了原有的东西，而鬼使神差地把自己弄得不伦不类。其实，女人和男人一样，价值的天平是均衡的，各自都有相互替代不了的作用，根本没有必要去向对方分一半的军功章。[9]

在作品中，袁耀敏以象征和符号的方式表现了女性对性的认识。在《时尚》中，艺术家的“性炫耀”是以明朗的方式展示出来的。在《秦俑》系列里，本来为男性的“俑”被转换为结实的女性，艺术家为他们穿上了象征女性的三点式泳衣，让他们参与了女性的“性炫耀”：秦俑的呆板与女性的男性化表现，隐含着对男性社会中男性和女性的角色讽刺与嘲笑。



35-1 奉家丽 《姐妹》 1997年 布上油画 104×130cm

奉家丽（1963— ）笔下的形象与戏剧性的表演有关，这倒不是因为像《都会妖女》这样的作品描绘了演员的形象。奉家丽作品中的女性形象都经过了统一化装，她们都以被处理过的“妖女”形象出现，戴有统一的面具。1997

年之后完成的作品虽然在题材上更加生活化，但“妖女”的特征仍然出现在“闺阁”里的女人脸上。受戏剧舞台的强烈色彩效果的影响，奉家丽对日常生活中的女性形象进行了夸张，使其远离了日常生活。在戏剧性的画面中，这些女性瞪大着眼睛，似乎受到自己内心欲望的煎熬：

> 我的作品力图表现当代社会——文化转型期的青年女性的审美时尚及其性别角色的异化倾向。人物形象取材于现实生活中所熟悉的普通姑娘，有些甚至是我的亲朋好友——以美发、美容进行“自我形象设计”，并处于恋情臆想的恬然自适情景。
>
> 在技法上我汲取了戏曲传统，把花旦脸谱的造型和色彩特征加以表现性的主观变形，并结合“老月份牌广告画”的形式要素，以艳丽、通俗、摩登的图式综合，贴近大众文化审美心理，将批判精神潜在地移植于历史与现实的关联性和处境性，意在提示世纪末女性切身的必要性。[10]

所谓“切身的必要性”实际上是女性对于情欲的正面认同，对于自我欲望的肯定，对于同性之间的情欲关系的象征性凸现。对于这些曾经一度是社会禁忌的领域，奉家丽以直率和健康的风格进行了挖掘，体现出一种强烈的反叛意识。以后，她完成了《妊娠就是艺术》(1999)，她在自己隆起的腹部上写着“补维生素，钙，铁，叶酸，锌，维生素，保胎”。她试图在女性的一个特殊时期来表现孕妇复杂的精神状态。

李虹(1965—)似乎在戏拟古希腊神话中塞壬的故事，因为在这位中国女性画家看来，这个海妖成为恐惧对象的命运是父权制社会对女性侮辱的一个例证：“在人类发展进程中，男性也正是通过对女性的这种邪恶的贬抑和禁忌规范从女性手中夺走了权力。”[11]不过，在这位画家的作品中，男性为机器和汽车这样的工业产品所替代，它们暗喻着男性存在的强硬和蛮横，理性和无情。那些女性被笼罩或包围在工业产品之中，似乎不可能离开这样的环境。画家试图告诉观众：重要的不是画出男性的模样以便看清“男权”的嘴脸，而是要通过任何可能的符号去表现男权文明给女性导致的灾难：

> 她们被压抑的内心独白及漂泊的灵魂在哭诉，她们所依托的载体早已植根在男权势力的土壤中，盘根错节，演绎着一幕幕历史的“正剧”。[12]



35-2 李虹 《寂静之声》 1995 年 布上油画 146×114cm

李虹画中的女性发型大同小异，凌乱张皇，人物表情疲倦、凶恶或偶尔温情脉脉，充满了焦虑。画面色彩强烈，在局部总是会出现一些奇特故事，女性的裸体在张皇与恐怖中嬉戏。李虹的作品所要表达的主题是：女人在男权社会中不能获得权力和理解的两难境地。

但同时，画家还是希望那些过往船只上的男性舵手能够听到塞壬的歌声，因为那是“美丽的歌声”，不会导致任何厄运。她希望人们承认，女性价值是人类价值不可或缺的一部分，哪怕是女性之间的爱、温情和友谊。从某种程度上讲，李虹的作品显露出一种狂欢之后的倦意，与其说“那些孤独、凄楚、委顿、无望乃至有些颓废的女性形象”挑战了男权社会和文化的威严，毋宁说她们更多地表现出一种弘扬女性唯美主义的欲望。在一个只有女人的虚幻世界中，女性相互之间的爱慕与尊重变成了女性的自我肯定宣言。换句话说，李虹试图创造一个没有男性干扰的女性存在——没有了与男权社会的激烈争斗，女性在一种自足的境况中获得了相互认同。

在塞壬工作室的几位艺术家当中，崔岫闻（1970—　）表现主义风格的作品最为直接地涉及了性主题。在许多作品中，艺术家都以女性视角非常冷漠地表现了男性生殖器。崔岫闻曾经强调，女性主义的真正体现是抛弃“女性主义”这个男性社会给出的定位。在她看来，女性主义的说法正如许多关于女性的话语一样，也是男权社会试图强加给女性的一种社会符号。她通过自己作品中对男性生殖器的表现，来试图扭转这个逻辑——如果女性可以被男性窥视或按照性的要求来定位，那么女性也可以通过对男性的窥视，通过对男性的性要求来显示女性的权力，这种权力完全是正当与必要的。崔岫闻的作品中看不出对女性特征的强调，却通过对男性的“观照”而获得了某种女性的自我肯定，这就正如男性通过对女性肉体的“观照”获得男性的自我肯定一样。在中国的女性艺术家当中，像这样通过对男性的审视来肯定女性的价值的作品并不多见，它推翻了男权社会的一种审美规律——既然男性可以对女性身体进行“审美”，女性也可以对男性身体进行“审美”。在性的天平上，男人和女人之间没有差别。



35-3　崔岫闻　《玫瑰与水薄荷》　1996 年　布上油画　180×100cm

作为一位艺术家，杨克勤反复强调她不是一位女权主义者，但是在对父权制历史的看法上，她与徐虹的观点却非常接近。像其他一些女性艺术家一样，杨克勤坚持工业文明本质上是负值文明的观点，属于自然的母性特征在这种负值文明中受到了长久摧残与压制；工业文明中的利益原则导致了计算与物欲，使得生命难以用数字估算的价值成为一个基本问题。杨克勤相信生命的有机性，相信欲望、生殖、繁衍、枯荣、萌生周而复始对于人类总体的意义。作为一位艺术家，杨克勤对人的理解是超越简

单的女权主义概念的，因为她认为重要的不是女性作者，而是女性的观念、体验与表现。在回答批评家黄专的提问时，杨克勤说：

我理解的“女性艺术”应是指超越传统男性中心社会对女性的历史和社会期待，描述女性独立的文化经验方式、社会生存状态及心理、生理特性的创作，从这一点出发，如果一位男性艺术家这样做了，他的艺术也应称为“女性艺术”，而如果一位女性艺术家无法超越这种期待传统去描述自己，那么，她的艺术也很难称是“女性艺术”。[13]

《汽车系列》是她创作于1993年的作品。画面巨大的尺寸、肯定的笔触和汽车本身“粗犷”的造型已经超越人们对女性艺术的视觉判断习惯。正是因为这样一种特征，让一些批评家将杨克勤作品中的表现倾向归入“男性气度”。在《水龙头系列》和《酒瓶系列》中，艺术家用隐喻的方式表现了性意识。《水龙头》系列中变形的造型，多少有些神经质的色彩处理与混合，非常阻滞的笔触，使水龙头这种工业产品呈现出怪诞的生命力，有了一种邪恶的隐喻力量。尽管艺术家认为，“女性的历史和社会地位不能靠‘反抗’或‘夺权’来重新认定”，但从她的作品来看，对传统女性艺术题材和风格的反叛本身，实际上就已经是一种“反抗”，是一种“夺权”。



35-4 姜杰 《易碎的制品蜡、透明丝弦、塑料薄膜》 1994年 综合材料

姜杰(1965—)以婴儿为题材的雕塑《易碎的制品》很容易让人惶惑，这件用装置的方式所展出的作品充满了神秘。用蜡翻制的几十个姿态不同的婴儿，被悬置或堆积在一张撑开的透明塑膜网中，象征着“刚从温暖的母体中坠落到人间的婴儿，仿佛是被抛到一个冰冷的世界，脆弱的生命完全没有防护能力，只能听任命运的摆布”。材料本身的特性，以及对同一个形象的重复性的使用，让人感到不安。易碎的蜡质材料“一触即破”，由它所构成的生

命象征似乎在暗示：它们的命运将一直面对不断的破碎。艺术家在参加德国埃尔富特第二届构型展的时候，就遇上了这样一个巧合：在运输途中，她的“婴儿”被碰撞得面目全非。姜杰干脆把这些破碎的“婴儿”拿到展厅里直接展出，以一种更加强烈更加触目惊心的效果，提示了作品的生命主题。在这件作品里，女性主义的说教几乎不再存在，女性化的生命体验也被升华为一种普遍而深刻的人道主义精神。

蔡锦（1965—　）的出生地是安徽屯溪。这个城市很小，但对于艺术家来说，生活于这样的小城市兴许有某些侥幸，正是这个小城市中的一些历史陈迹，构成了艺术家的形象资源：“对我的绘画实际上有影响的就是那些自然的水迹、斑痕和我家乡古老建筑上的雕窗格子之类，水迹干了以后就有了它自己的痕迹，于是很诡秘。”[14] 在相当长的时间里，美人蕉都是蔡锦所表现的对象。美人蕉本身的生长历史也许并不重要，但在一种充满历史感的环境之中，美人蕉的造型和色彩却透露出一种独特的意义。生长于自然之中的美人蕉一旦进入了文明氛围，它的美丽就变得不可靠，更容易发生突兀的变异。由于要表现的不是对象本身，而是由对象唤起的感受，蔡锦笔下的被放大了的鸡冠花几乎丧失了植物的特性，那些血红的植物变得更像充满攻击力的动物，让人惧怕。美人蕉的造型虽然保留了自然主义的状态，但这种状态也是岌岌可危的，那些个人化的色彩倾向与斑点同样也改变了美人蕉的植物性质，使它们看起来同咄咄逼人的鸡冠花一样，充满肉体感和攻击性。蔡锦曾经利用床垫、沙发、自行车座这些被坐压的物体，来表现美人蕉被“蹂躏”的状态——美人蕉已经不再是自然状态的植物，而是女性的象征，或者说女性身体的象征。

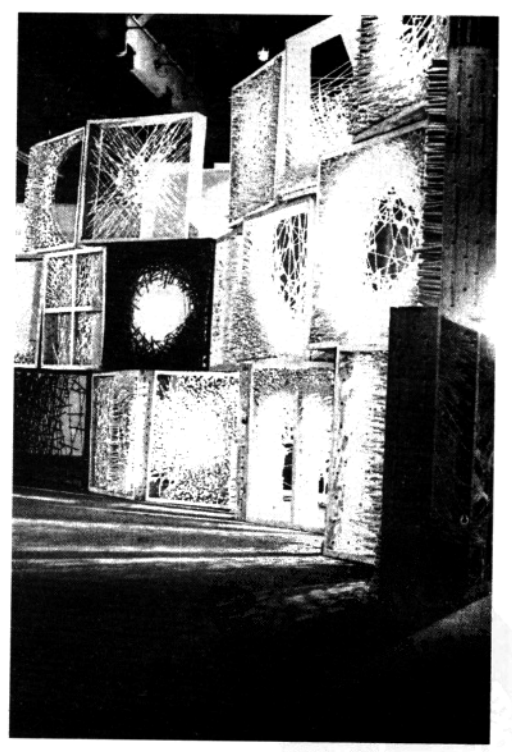
早在 1988 年，申玲（1965—　）因与王玉平共同举办“申玲、王玉平作品展”就已经在艺术界具有了一定的影响。之后，她又参加了 1991 年的“新生代画展”，因其作品的表现主义风格而成为 90 年代的代表之一。申玲绘画中的题材并不宽泛，不过是周边自己熟悉的生活与人物：发廊小姐、模特儿、情侣、朋友，画室或家庭室内，人物或看书或编织或画画，普通平凡。显然，画家并不注意画面主体的戏剧性，而是将注意力放在了表现语言方面。值得注意的是，申玲的绘画反映出一种平凡的心态，对社会、政治和文化缺少其他女性画家那样的关注。这位画家以一种抒情的、自由的笔法，力图通过对平凡生活景观的展现来确立自己的语言风格。从一般意义上讲，申玲不是一个女权主义者，这与在 90 年代初同样以新生代艺术家身份出现的喻红颇为相似。

喻红曾经是新生代艺术家的代表人物之一。从 1989 年完成的油画作品开始，喻红已经放弃了现实主义的人物描绘，放弃了具有性格特征的对象。喻红作品中的人物造型似乎没有经过精心安排，他们呈现出随意与偶然的状态。甚至，画家有时非常武断地将人物集中起来，让他们摆出一种僵硬的姿势。与此相对应的是，画家对空间的处理几乎是省略的，画面上的空间完全被虚拟化了，就像《情人们》（1991）、《夕阳》（1991 年）、《春日》（1991）所展示的那样。与大多数新生代艺术家一样，喻红利用夸张的色彩在平凡的形象中去表达一种非常主观的心理视觉。灰色的人物与多彩的环境形成的对比把现实的真实性给抹掉了，具象的世界变得完全不真实，古典风格的语言最终造就了一种超现实意境。在消除画中人物的个性与思想性的同时，主观的色彩、没有自然依据的光影以及没有情节但戏剧性的布局效果都使画家的艺术与现实主义、古典主义或者学院主义相去甚远。从这个意义上讲，喻红从根本上放弃了绘画的“经典意义”。

陈曦(1969—)是一位对都市生活十分敏感的画家。在她看来,都市的问题与魅力是同时存在的。尽管都市使人与自然的距离越来越远,但是"它的繁华与喧嚣,它那让人眼花缭乱的色彩,还有那钢筋水泥的冷漠,它的夜夜笙歌和那些黑暗中的影子,都一直让我着迷"。陈曦作品中的都市场景来自普通生活,街边发廊、餐馆、店铺、闲散的普通人都成为她的画面主体。陈曦没有去追求诗意,甚至没有表现出多少情感的倾向性。生活的普通平凡,画面构图的非戏剧性,以及笔触的随意,使得她的作品带有了一种漫无目的的闲散。从这个意义上讲,陈曦完全不是一个女性主义或女权主义的艺术家。生活中的日常事件在画家不经意的自然状态下被表现出来,比矫揉造作的写实主义世俗风情描绘更具有历史的价值。

事实上,女性画家的队伍是庞大的,不同的女性艺术家究竟在什么思想和感受下进行自己的艺术实践也许很难用简单的"女权主义"或者"女性主义"中的术语来概括,当夏俊娜(1971—)说她"从小就喜欢美丽的女人,一种气氛,一种湿润的、潮湿的、朦朦胧胧的,有点伤感,又稍微有一点点滞重、一点点愉悦、一点点轻松,这种气氛好像只有女性和环境才能表达出来。"[15]这究竟意味着什么样的女性在什么观念下的发言呢?关注女性自身仅仅开始于这些具有绘画才能的新画家吗?还是因为在消解中心主义时代的普遍解放之后自我表现成为真正的可能——这样的背景对于男性也是同样适用的?批评家说,女性艺术开始于对男人的世界,乃至政治和哲学的漠视,[16]她们相信只有自然的、生命的、人性的,对女性本身的关注才是重要的和愿意的。然而,这样的观点在讨论艺术的丰富性上才具有意义,因为男性艺术家同样也存在着对政治与哲学的普遍无知,存在着对自我的观赏与迷恋。

女性的天然性也许影响着女性艺术家的社会性。她们对感性、直觉甚至敏感的依赖,她们对一些具有历史沉淀的物理对象——如施惠、林天苗、尹秀珍等艺术家在作品中多次使用的针、线、棉花、丝绸、毛绒及至各种纤维和轻质材料等——的兴趣,她们对生命本原问题的迷恋,事实上构成了当代艺术丰富的景观。尤其是在装置和综合材料的制作上,大多数女性艺术家并不回避作品在审美上的可能性,反复地编织、缠绕所形成的空间物体有时会因为"审美"的局部和方法而让人忘记作品的整体性。在这样一些作品里,人们似乎难以感受到"女权主义"的攻击性,相反,作品成为艺术家个人特性的表现。



35-5 施慧 《结》 1994—1995 年 棉线、宣纸、纸浆、木 800×270×120cm

显然,就像大自然中不断生长出来的植物

和难以概括的奇特的现象一样，时间将那些敏感而大胆的女性艺术家引向了更为私密的世界，崔岫闻从对男性自然性的反攻转向了对女性社会性的探密，她的录像作品《天上人间洗手间》(1999)以抓拍的方式去记录“小姐”的“工作”情景，她呈现给了男人一个他们平时看不到的情景。以后，人们也从陈羚羊的《十二花月》(2001)那里看到了流着经血的女性器官，艺术家讲究地通过中国传统样式的镜子，来框定一个在历史和传统的镜框中肯定不可能出现的情景。然而，这里没有对女性本身的社会遭遇的同情和抚慰的问题，通过对女性本身的世界的展示并且通过一种“审美的修饰”，人们自然会开启感觉与认识的可能性。这样的作品超越了早期的女性象征性表现，例如用花与植物来表现女性，或者像张新用石膏将切开两半的苹果翻成石膏的作品《苹果》。

90年代女性主义艺术的追求和操作在1998年的“世纪女性艺术展”中臻于极致。在这次展览中，展览的组织者与策划人试图从女性主义的角度，对中国的女性艺术进行一次规模性的世纪回顾，以便对这个时髦的问题作一次总结。当然，一次展览显然不足以完成这样一个宏大的历史命题。女性主义的视角虽然为我们考察中国现代艺术的发展提供了新的契机，但对于当时的批评界来说，女性主义艺术无非是一个可以为学术话语游戏找到支撑的新依据。或者说，“女性主义”是一个可以填充理论空白的富于弹性的词汇。关于女性主义和女性主义艺术的论争最终没有得出一个为大家所接受的结论，正是因为批评家们(主要是男性批评家们)并没有从内心深处去认同女性主义和女性主义艺术，他们对女性主义艺术的关注，更多是出于批评界在旧有的话语体系中已经无话可说的尴尬。当社会的剧烈变化导致了新的问题产生，当社会生活向艺术提出了新的挑战，批评家也就会很自然地将目光从这个话题上移开。“女性主义”的话题就变得可有可无了。

注释

1 载《江苏画刊》1994年第7期。

2 同上。

3 徐虹在富于引导性的提问中是这样确立问题的焦点的：

> 如果有人看了你的作品认为：“妇女只关心她们个人的感情，关心身边的琐碎小事，根本不关心大文化和社会”，这种说法隐含着社会大部分人包括女性自己的一种看法：即女人生来是为爱情和母亲作准备的，可以为这两种“东西”奉献一切，其他事物与之相比都显得无足轻重。女人显得比较感性(包括你认为就是在“母与子”的题材上卡萨特等女画家的作品不如拉斐尔，主要是缺少理性)，而男人关注社会公益，探索更大范围与人类有关的问题，因此男人较理性。感性是理性的基础，是较理性低一级的认知，理性优于感性具有概然性，因此男人高于女人。你是怎样看待这种认识的，希望比较详细地就这一问题谈谈你的看法。

作为女性画家的阎平回答：

> 女人和男人中都有许多只爱关心琐碎小事的人，不仅仅是女人具有这种性情。在历史上，有的女画家，如：柯勒惠支和穆希娜，都偏

爱关心社会问题。而如莫迪里阿尼、维亚尔、雷诺阿这样的大画家，却偏爱小题材、小生活。都说女人是为做母亲、为爱情做准备的。可俗话说孤掌难鸣，所以，男人同样花费很大的精力甚至生命来造就这样的气氛，我觉得男人和女人在这方面付出的差不多。至于男性和女性谁的理性多，谁的理性少，我并不认为是由性别造成的，而是后天如何教育和培养造成的。（载《美术文献》1995 年第 2 期，武汉：湖北美术出版社，第 18 页）

4 载《江苏画刊》1995 年第 2 期。

5 载《美术研究》1996 年第 2 期。

6 《原女性艺术》，昆明：云南美术出版社，1995 年版。

7 载《当代艺术》总第 13 期。

8 同上。

9 《世纪——女性艺术展》，香港：世界文化艺术出版社 1998 年版，第 111 页。

10 载《世纪——女性艺术展》，世界文化艺术出版社 1998 年版，第 127 页。

11 载《艺术界》1998 年 5、6 月。

12 同上。

13 载《画廊》1995 年第 5、6 期合刊。

14 载《当代艺术》总第 13 期。

15 转引自《当代艺术中的她视点九位女性艺术家口述档案》，载《美苑》2004 年第 2 期。

16 参见贾方舟在《中国青年报》2001 年 3 月 8 日上发表的文章的归纳。

36

新文人画与实验水墨画

新文人画

按照参与者的说法，被称之为“新文人画”的现象开始于80年代中后期。这正是理论界对“传统”进行全面攻击的时候，李小山对中国画的未来令人绝望的结论让大多数新潮艺术家欢欣鼓舞，尽管这个时候他们完全没有将“传统”作认真的学理上的清理。直至1989年，前卫艺术家与批评家对传统绘画都没有给予充分的注意，至少，大多数年轻艺术家认为用毛笔蘸墨和水在宣纸上作画完全比不上用油彩以及其他材料进行艺术实践更能够满足内心的需要。

在趣味上接近传统文人画的“新文人画”能够被自由地谈及和论说，显然是因为80年代思想解放运动赋予的空间和条件所致。在1976年之前，对传统诗书画印的重新叙述和推崇，很容易被认为是一种腐朽没落思想的表现，在实际生活中，这类画家很有可能成为人民的敌人，我们在潘天寿的悲剧中能够看到这个基本的事实。改革开放后，画家获得了从事自由创作的可能性，在文化思想和意识形态上，曾经被批判的“旧”观念——与“雅”、“趣”、“清”、“高”、“逸”、“气”、“孤”、“寂”有关的精神状态——被部分画家本能地翻弄出来，在一个被新潮艺术家搅乱的时期，他们开始无顾忌地玩弄起了笔墨。

借用柏格森的“绵延”这个词汇也许能够表述“新文人画”出现的原因，这是一个有着悠久绘画传统的国度，只要有一丝可能性，源自五代两宋的传统肯定会绵延下来。按照被归纳进“新文人画”这个队伍的画家的年龄和他们的经历来判断，他们几乎没有经过正规的传统书画和知识系统的训练。朱新建这样陈述他的经历：

我们稍微懂点事的时候大概是1960年左右，60年代初期，中国进入了一个毛泽东天真地向乌托邦进军的时候，就是开始弄什么人民公社，大跃进，然后就是这个运动那个运动，我们小的时候印象中间全是阶级斗争，全部是泛政治的一种生活，每一个生活的细节和角落里

都充满了各种政治口号、政治标语。我们小的时候能在马路上看到一个戴黑眼镜的人就会一直跟着他到好几里地，然后报告交通警察，发现一个特务分子。[1]

事实上，这样的社会和政治现实是"新文人画"画家的共同背景。然而，政治生活以及由此带来的社会生活仍然无法消弭感觉、探究以及趣味的空隙，一旦可能，那些在身体里流淌着先祖的血液的人就会不同程度地找回旧有的感觉与趣味。朱新建提示说，在那个政治斗争的时代，忠孝节义这样一些传统的中国道德标准被废弃了，四书五经、《三字经》或者《千字文》这类的经典不再成为阅读的对象。可是，传统文化总是通过社会生活中的细节被继续保留下来，在民间生活的传统中存在着，重要的是一种潜在的文化传统和现实影响着画家的眼睛和内心，他在论及齐白石的时候这样说道：

可能他的画在文脉承传上不够理想。但是恰恰这一点是他的长处，他居然开出另外一条路出来，他主要是靠自己的感觉，而不是笔墨的文脉承传。我自己在痰盂、练习本、铅笔盒上面经常看到齐白石的画，画一个黑咕隆咚的虾子，画一个螃蟹，画点牵牛花什么的，让你感觉到什么三笔两笔也能画一张画，我记得我们小的时候读的什么《儿童时代》、《小朋友》、《少年文艺》这一类，封底封面上一般都有比较大的画家的一些作品印在上面，这时候其实也在起一些传递的作用，后来我去查我周围的一些朋友，他们跟我年龄差不多，大多数是靠家庭在承传，他们家里是画画的，比如说陈之佛的女儿陈修范画画，陈修范的女儿叫李瑋也画画，她年纪比我小一点，我们都认识，她家里有各种画册可以看。还有一种家庭，也就是我这种，我父母没什么文化。家庭不可能传给你太多的文化，就靠你周围的日常生活。[2]

这种受传统文化星星点点的感染同样是所有"新文人画"画家的基本背景。1958 年出生的边平山在兴趣的引导下就读于中央美术学院国画系，然而他任荣宝斋出版社编辑的经历一定使他受益匪浅。传统没有因为破除"四旧"和"封建思想"而失去生命力，当人们获得了趣味选择上的自由时，传统又多少复活了过来。

1989 年 4 月，由中国艺术研究院美术研究所和香港国际文化科技交流中心共同举办的"中国新文人画展"在中国美术馆开幕，展出了南京、北京、天津、河北、广西等地 25 位画家的 125 幅作品。在新潮艺术多少表现出疲倦的时候，那些不乏笔墨趣味的国画让人感到清新。在展览所举办的中国新文人画研讨会里，大量的画家重新找回古人趣味的现象被批评家认定为"当代艺术中的文化现象"。殷双喜以题为"新文人画：众说纷纭的文化现象"的综述文章记录了批评家们对这个现象的看法。[3]可以想象的是，在传统成为并不好听的精神状态的代名词的时候，批评家们显然不愿意将这个时候的绘画与传统古人的绘画看成是没有区别的东西，他们告诫画家要具备对中国社会、文化发展的自觉的历史意识，在观念、思想境界上处于整个文化人的前列。（水天中）尽管如此，批评家仍然难以将"新文人画"与传统"文人画"区分开来。用传统工具进行绘画写实改良的历史开始于徐悲鸿——尽管在他之前已经有很多画家不同程度地进行着传统绘画的变异，经过 1949 年以后开始的"改造中国画"，直至"文化大革命"，写实中国画在技法上获得了精湛的收获。可是，写实主义的反映论和再现立场在 1976 年之后失去了政治上的根基，写实国画迅速式微。在轰轰烈烈的'85 新潮运动中，前卫艺术家使用传统材料表现了抽象水墨绘画，他们甚至完全无视笔墨的传

统，将抽象的水墨表现与西方的绘画表现毫无顾忌地结合起来。这样的态度和表现对于那些多少熟悉传统绘画的人来说仍然是不合适的。这样，即便是本能所至，“新文人画”也被看成是对传统的一种审慎的回眸。就像刘骁纯所提示的那样，他将“新文人画”的出现看成是对写实水墨的反拨，强调了“写意”对写实水墨画的补充。郎绍君也从常进、陈平、江宏伟等人的作品中看到了“精致”与“纯熟”，他甚至认为“新文人画”是“一种以复古为革新的思潮”。显然，像薛永年这个年龄的史论家对于“新文人画”潮流中表现出来的倾向表示赞赏，他强调了“新文人画”区别于’85 新潮运动中所体现出来的强烈的政治功利主义倾向的特征，他提示说艺术应该“实现人的精神自由”，这样，他很自然地对“新文人画”的“懒散”的精神状态表示认同，他说这样的状态“是实现精神自由的手段之一”。



36-1　朱建新　《月明山水》　1997 年　中国画　34×66cm　中国私人藏

“新文人画”的主要辩护人是陈绶祥，他并不甘于人们将普遍出现的传统趣味的绘画看成是一种自发和浅显的现象。他提示说，尽管“‘新文人画派’在中国当代画坛上形成并受到广泛关注是 80 年代中期以后的事，但对于‘新文人画’的思考与探索却以各种方式迁延了大半个世纪。特别是本世纪最后的四分之一阶段中国社会发生了根本变革之后，新文人画作为一种绘画主张与文化追求，成为中国画发展中最清醒最突出的主流之一”。他在文章里回顾了从八国联军的入侵到开放改革的年月的变迁特征，通过对历史的回顾提示了中国画家面临的基本背景：

> 八国联军入侵到孙中山逝世，孙中山逝世到新中国成立，新中国成立到“文化大革命”彻底结束，“文化大革命”结束到本世纪末，如果我们简略地归纳一下，中国的历史正好形了革命、战争、运动、重建四个等距的历史阶段。无独有偶，随着本世纪以来中国社会的发展变迁，当代中国画的发展同样可以大致分成四个阶段，并各自呈现出较为明显的文化取向与创作特征来。自清末至民初，由于清代之末世衰

微与西欧国家列强之入侵，加上资产阶级革命思想与西方文化的影响，彻底否定中国文化成了社会文化的主流并迎合了激进的革命思潮，成为文化发展的基本取向。在这种情况下，本来就不以现实社会功利为特长的中国画，尤其是高层次的"文人画"自然成了首当其冲的替罪羔羊。以东洋、西洋绘画法式作浅俗状物的绘画登堂入室，其对民众的宣教作用又颇为革命需要所赏识，于是，这个时代留下的，只是那些以"维新"和"革命"为事业的康有为、陈独秀等非画家们诅咒"中国画颓废已极"而要"必革命之"的言论，以及他们那种"以状物为目的"、"以西方为榜样"、"以晋唐为楷模"之类的各种空头绘画主张。

随着民国的动荡与新文化运动的深入，虽然政权上往复纷纭、夺权复辟、相机讨伐，"革命尚未成功，同志仍需努力"，最后军阀混战，帮派群起，党同伐异，日寇入侵，但在文化上却已定位在"全盘西化"的普及中，美术上的"中西合璧"主张已稳坐于时代的第一把交椅之上。时代变化，社会审美时尚的变迁，失却了国学根基又失却了民族文化的自信；加之摄影、电影等社会艺术对视觉感觉的冲击影响，美术正统教育上也完成了以西方古典绘画为准则而形成的一系列改造，因此，这个时代的中国画只能是各种表面的炫灿加上本质上的洋味，或者是猎奇性地对民族文化中古典与民间的搜求，精巧的世俗掩盖不了变态的无奈。看看这个时期的代表性大师级人物刘海粟、林风眠、徐悲鸿、张大千、李叔同等人的书画以及他们各自的遭际与道路，自然不难体会到这个时代中对中国画的根本认识与态度。

正好过了半个世纪，新中国的成立将历史带到了新的阶段，新中国自然要搞"新国画"，于是，新国画也自然成了这个时期的中国画主题。在这种前提加上反帝反封建的主旋律以及面向大众的要求与自我封闭的环境下，"全盘西化"自是在理论上没有市场，"发扬传统"又有封建保守之嫌，"中西合璧"也不可能随西方同步继续，于是，一种源于民间的民族文化中最基础的感受与情绪，加上数十年来以西方"写实性"绘画为主的样式，再配合时代政治运动的要求与倡导，形成了"新国画"的基本追求与特征。为了刻意追求创新化与民族化，而又要避免"西方化"与"封建化"，更多的现实题材与民间手法被发掘，更多通俗样式被改造与深化，更多的时代气氛被熔铸，更多的政治信条被诠释和图解。虽然这些与古老的中国画之最高境界与语汇相比，显得浅白而缺乏灵性；与固有的西方绘画相比，又显得程式不足而缺少严密体系；但它们在民族性、群众性与时代性这三方面的兼容并蓄上，无疑是最有特色并极为成功的。它实际上将对当代中国画与中华文化的探索，从"全盘否定"向"彻底改造"的歧途中引向了正道。只有在这个时代中，齐白石、黄宾虹这样默默地不合时宜的耕耘了一辈子的大师才会得到真正意义上的世界性之文化首肯；也只有这个条件下，潘天寿、傅抱石、李可染这一类的中国画家才可能涌现，他们的法式与路数才会成为一种时代特征被公认。诚然，这样的探索并非直接从更高的艺术规律来要求和总结，而是从时尚的审美追求与政治需要出发，并且还要体现艺术上的基本法式与技巧的通俗化特征，因此，更多的画家不易从这条途径上发掘出自身的艺术潜质。他们或者拒绝这样做，而成为黄秋园、陈子庄之类的"隐逸"，以求艺术的升华；或者与世推移而无所适从地"乱形不移步"，去作一个知名的"永远不摸艺术规律的探索者"。但不容忽视的是，这种特殊的时代下的特定要求，也造就了极端的样式与法规，产生了这个时期中有特殊意义的优秀作品。但却绝不可能形成与之相匹配的画家群，这点在"文化大革命"中显

得尤为突出与充分。“完善而不深刻”的优秀作品，也将“新国画”的创作与主张推向了至极，自然也因此而阻碍了更深入的艺术探索而步完了自身的历程。

以开放改革为特征的新时期的到来，为民族文化的蓬勃发展带来了生机。一些善于思考的中国画家们已清醒地认识到“文化升格”是当代中国画发展面临的首要课题。开放带来的众多西方当代艺术的冲击，使国人明白了“西学”也不是“固定封闭”的，“西画”同样随西方文化的发展而变化。于是，从更深的艺术自律中与更高的文化品格上来反思时代对艺术的要求与艺术家对时代的追求，成了新时期中国画发展的必由之途。“新文人画”便是这一追求下的产物，并渐渐成为这一历史时期中最有代表性的典型。新文人画的画家们，将创造时代性的中国画当成自己的始终，将发展中国画当成自己的重任，将提高民族文化当成自己的目标。他们反思了中西文化的发展，继承了百年来各种探索的精神，借鉴了成功与失败的教训，又处在宽松的氛围与日渐丰裕的生活条件下，处在身心较自由且日渐重视民族文化的形势中，因此，他们能摒弃许多非艺术性的干扰，直指艺术的社会文化本质与个性生命的创作之源，完成了一次新的探索。

如果简而言之地将本世纪中国画的发展与中国社会变化对应地分成四个阶段，它们的特征同样可以用“革命、战争、运动、重建”来做大致概括。从对中国画与中国文化的基本态度来看，从打倒到改造，从恢复到发展，这正是历史的必然造就。

这是一个必然论与循环论的历史陈述，作为“新文人画”的理论与实践代表，陈绶祥坚信有一个光辉灿烂的传统即将复兴。同时，从这个历史叙述中，我们能够看到陈对历史上任何时期发生的国画实践的结果难以满意，并且，他表达了对改造中国画时期的“民族性、群众性与时代性”的赞同。总之，他希望表达的是，中国画不是“穷途末路”，而将“方兴未艾”——“新文人画”的圈子里经常有画家以有数万人画国画而感到欣慰。

在陈绶祥看来，“新文人画”的出现也是中国画家不走“西方绘画的发展道路”的一种表现，经过西方艺术的强烈影响，画家们“浏览了各种时起时落的艺术现象”，“思考了或隐或现的各种近现代中国画途径”之后，“他们认为，中国画的发展，不应当也不可能走西方绘画的发展道路，不管是效仿西方的‘写实性’绘画还是‘抽象性’绘画，都没有什么出路……”[4]

既然对西方的学习和对中国画的批判改造都存在着问题，像古时候的文人那样，陈绶祥再一次粗糙地玩弄了一下文字游戏，他告诉人们，画家们在“新”、“文”、“人”、“画”四个字之间发现了可能性和某种联系，这样，“‘新文人画’成了他们共识的追求与主张。实际上，他们这种想法已从根本上否认了近百年来成为主流的、最普遍的所有关于中国画发展的‘批判、学习、改造’之理论与法式，而提出了‘肯定、自强、发展’之道了”[5]。

从1989年的第一次“中国新文人画”展览开始，画家们每年进行展出活动并给出展览的主题，例如：“道在足下”，“自强不息”，“走向老区”，“温故知新”，“自讨苦吃”，“应目会心”，“兼听则明”，“自有我在”，“艺无止境”，等等。不管展览的组织者有怎样的目的，这些词汇本身与90年代不同时期的社会状况似乎没有关系，这也正合传统文人的生活状态：他们将手中的画笔看成是一种无目的的游戏工具。1997年，“中国新文人画’97展”在北京开幕（12月），有390件作品参加展览。“新文人画”的队伍显示出了数量上的壮观：方骏、了庐、陈绶祥、季酉辰、龙瑞、程大利、赵俊生、霍春阳、王孟奇、刘二刚、钱小纯、王镛、周华君、

王和平、朱道平、何建国、常进、徐乐乐、朱新建、杨春华、田黎明、于水、张伟平、江宏伟、李老十、边平山、胡石、刘进安、周亚鸣、刘文洁、周京新、赵卫、何赛邦、陈平、卢禹舜、李桐、林海钟。人们注意到，画家中年龄最大的55岁，最小的27岁。



36-2 王孟奇 《爱向天际自在鸣》 1994年 中国画 40×40cm 中国私人藏

"新文人画"的成果被这样叙述：

> 大多数新文人画家不但能在"诗、书、画、印"等各个中国画语汇体系中掌握形成了不止一种的个性语言，甚至在不同的领域中形成颇有影响的面貌与风格，尤其在书法篆刻等方面表现得较为突出。同时，不少新文人画家在涉足到其他美术品种甚至其他门类艺术时，亦表现得各有所成，从设计到连环画，从漫画到舞台美术，从陶艺到影视美术，甚至从动画片制作到剧本写作，从艺术研究到插图装帧。各个领域中都有做出了一定成就的新文人画家们之踪迹。这些不能不构成新文人画家集群的一个主要特色。[6]

不少批评家和画家在关于"新文人画"的争论与辩解中使用了很多含含糊糊的词汇，他们反复在"天人合一"这类儒、道、释哲学思想上作形而上的文辞周旋，[7]直至最后产生精神上的疲倦。"新文人画"的辩护人陈绶祥也鼓励画家在对传统文化的"技巧法式"、"气质韵致"、"形色观念"或者"情绪境界"的借鉴中，在西方艺术的影响中以及自我修养的历练中从事绘画探索。他也试图说明：尽管"新文人画"画家的风格各异，但是画家们在内在性上保持了一致。他没有说明这种内在性究竟是什么，尽管他排除了"'八卦'、'气功'之类故弄玄虚的'伪国学'"，但他仍然没有说清楚什么是"新文人画"的内在性。我们在例如方骏、王孟奇、刘二刚、常进、徐乐乐、朱新建、田黎明、江宏伟、李老十、边平山、陈平、李津、林海钟这些画家的作品里看到了也许只有熟悉中国传统艺术和文化的人才能理解的趣味，但是，要在这些画家的作品里看到传统文明的复兴是困难的。

历史地看，被称之为"新文人画"的现象是传统文明因社会和政治变革而行将死亡后的复苏，没有任何一位"新文人画"画家在传统知识系统上超过他们的前辈，因此，也就没有任何一位"新文人画"画家取得了止于"四王"——或者我们也可以大致说止于吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿——之前的成绩。

文明的生命力和文明发展的可能性也许超出了事实上人数并不多的"新文人画"画家的能力范围，人们可以从绘画（包括诗书画印）背后的文化与思想中寻找问题的根源。为什么"四王"被严重地质疑？为什么不同时期的年轻人本能地趋向于接受新文明的洗礼？为什么一种文明的物质形态在文明本身的危机中一并面临危机？什么是真正意义的"西方文明"而什么又是真正意义的"东方文明"（或者华夏文明）？这些问题被讨论了一个世纪，期间，文明的本质论和绝对主义构成了文化与思

想界的主流。



36-3 常进 《秋野无声》 1995年 中国画 65×100cm 中国私人藏



36-4 边平山 《幽兰图》 1996年 中国画 50×45cm 中国私人藏



36-5 陈平 《费洼山之二》 1997年 中国画
132×48cm 中国私人藏

台湾的画家在50年代就已经再次涉及传统绘画的危机问题。那个时期，画家们借用抽象表现主义的语言特征去自圆其说地为古老的文明寻找存在的理由，以至产生了刘国松等人的抽象水墨。台湾没有文人画的历史却有“东洋画”的长期影响，也就很轻松地避开了对由溥心畬等人从大陆带去的传统文人画的争论。然而，当80年代的大陆画家获得了自由认识和表现艺术的条件的时候，他们便开始了对丢失的传统的找回工作。他们发现自己热爱传统绘画中的趣味——尽管许多批评家和画家不止一次地唠叨过“新文人画”与旧文人画是有区别的；他们不认为那些前辈或者古人遗留下来的作风有什么不妥——尽管他们在自己的环境中模仿前辈和古人是那样地勉强；他们甚至试图恢复传统文人的雅集活动——却也在辞赋作文举止言谈上过分捉襟见肘。在不少场合里，“新文人画”画家——如果他自己这么认为的话——总是表现出与“现代”或者“当代”艺术家在气质和作风上的不同，他们谈论古画，探听文物，赞叹笔墨甚至自视清高；然而，在他们的作品里仍然看不到例如八大、倪瓒、渐江乃至“四王”作品中的清高远淡。尽管大多数“新文人画”画家没有否认他们对身处的时代的联系，不过，他们也尽可能地用古人的方法和语词来描述艺术问题，例如陈绶祥用“李老十之荷如英雄落拓，边平山之荷如美人迟暮，霍春阳之荷如秋桐栖碧凤，王和平之荷乃孤鹜宿汀洲”这类传统表述方式来评价“新文人画”的具体作品。在一个全球化时代里任何人都没有权力说不可以有这样的文明风范存在，只是我们能够看到的情况是如此难堪，这表明书画背后的文明本身仍然危机深重——一个在20世纪初就被指出来的事实。“新文人画”的展览渐渐也演变为用传统材料完成的、在趣味上较为保守的、甚至经常充满功利主义欲望的绘画展示活动。

时间在流逝，人类丰富的文明从数十种减少到了屈指可数的三两个文明，谁能够保证剩下的文明不是相互融化构成新文明，就是其中

某个文明在凭借不同的工具战胜对方最后保留了自己？基督文明的特征是“毁灭”与“悲剧”；而由儒道释构成的文明的特征是“中庸”与“无为”，在人类的终极不可追问的前提下，我们必须承认，不同的文明仅仅是人类文明整体的不同表征。“新文人画”不是运动、风格或流派，也根本就不是一种不为人知的新思想，而仅仅是文人画传统及其精神的死灰复燃。在忽暗忽明的星火中，由于这种传统属于中国人，所以，作为中国观众，我们能够看到一部分敏感的画家对传统精神依依不舍的眷念——我们的确也对其感怀有加。的确，在一个相对主义的时代，什么是人类的喜而什么又是人类的悲呢？在这个意义上讲，“新文人画”的存在仍然是值得欣慰的。

实验水墨

“新文人画”——其实也包括所有用传统材料和工具完成的作品——是传统文明渴求继续存活的一种表现。然而，这样的存活真的有效吗？在对传统的审视中，另一部分艺术家采取了另一种策略。这就是同样在80年代开始的水墨画的实验——“实验水墨”。

涉及“实验水墨”这样一个非常开放性的概念有类似“抽象水墨”、“现代水墨”、“具象水墨”、“表现水墨”、“观念水墨”、“前卫水墨”这样一些用词，批评家与画家在20世纪90年代用了很长一段时间为这些概念的内涵和相互之间的区别和关联进行过讨论，希望通过对词义的辨别与使用来确立水墨绘画不同现象的各个特征。

翻阅历史文献，我们在早期学习西方绘画的画家那里，就能够看到他们在材料和工具上对传统的回归。1942年，陈抱一在总结王济远、刘海粟、徐悲鸿、汪亚尘等一大批西画家在展出他们的中国画时有过这样一段涉及“中国水墨画”的历史记录，其中引出的问题与数十年后的实验水墨仍然相似，他在提及到许多洋画家尝试“中国水墨画”时有这样的文字：

> 不久以前，汪亚尘曾对我说：“……我很早就已习过中国画的……那是我与你最初认识的时候（约民三四年）。”这话使我想起当时也仿佛看到过他所绘的水墨山水。所以，近几年来（民二十年以后）汪氏又重新埋头于“中国画”的研究了。他曾经说：“我的中国画，当它一种水彩画看也无不可……”这也似乎不错，因为水墨画的性质，也原属水彩之类属；虽然从来的中国水墨画法，与洋画的色调发挥有点异乎其趣（而且在绘画创作之一点上，两者还有相当差别）。渲染彩色的一种水墨画，仍不外是水彩性质。不重乎色彩，或者除了色彩的水墨画，说它是“毛笔素描”（或水墨素描）亦自无不可；因为他仍属素描的领域。这样说起来，从来的中国画法，大致不出乎“水墨素描”的范畴。然而至于在绘画上欲研究或发挥色彩的感觉，倒不是从来的中国画法那种纸料、颜料、方法所容易解决。所以从来的中国画，也因了材料上的限制而不能自由研究或发挥绘画的色彩感觉了……这样的情形和感想，不由得更使我联想到其他的问题——也想到对于中国现代绘画，怎样去探觅一条发展的生路？也想到在现代中国除了历来的美术方法之外，何以需要开拓洋画研究的新路？何以须要把洋画研究之基础求其健全以增强美术创造之发展等等问题和理由……[8]

与“新文人画”的情形一样，将绘画的社会功能性质撇开而重新关注其自身的问题是在80年代，被称之为“实验水墨”的思想与观念，肇始在80年代后期，而90年代形成势力。

最早使用“实验水墨”这个概念的批评家被认为是黄专。1993年，黄专编辑了《广东美术家——实验水墨专辑》，在这部以“实验水

墨”为名的书中所收录的20名画家，他们的表现风格和手法是完全不同的，其中有7位艺术家的画是抽象构图。这样，对于那些关心水墨的艺术家和批评家来说便产生了困惑，究竟“实验水墨”是一个无限开放的运动还是一种特定时期的特定风格？[9]

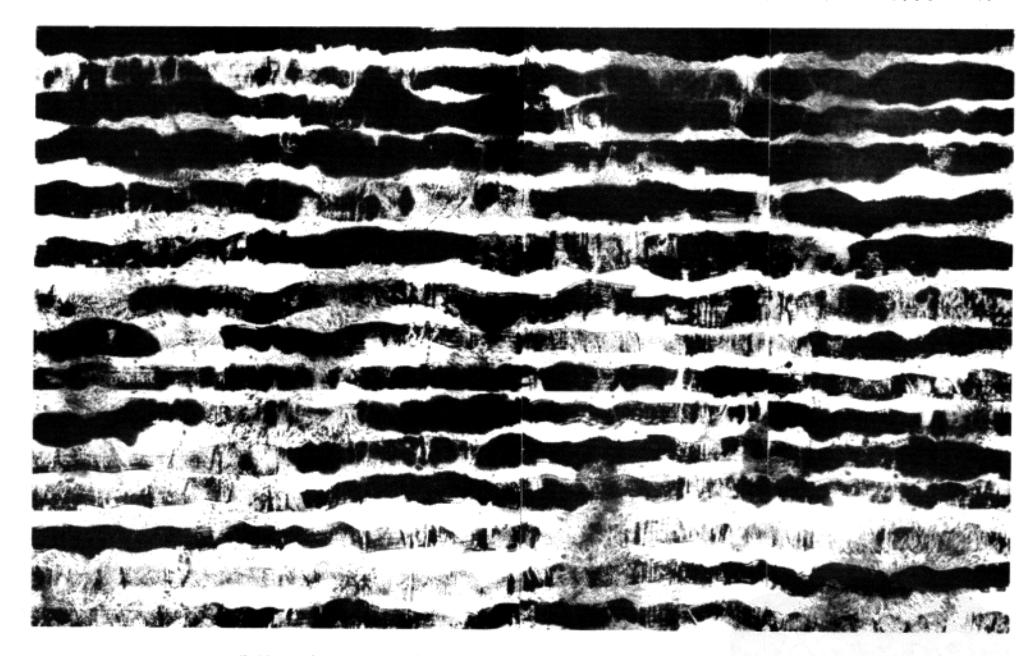
早在50年代的后期，台湾画家已经借抽象表现主义的潮流对传统水墨画进行攻击与改造，以便使传统绘画与现代艺术发生融洽的联系。1983年，刘国松的抽象水墨在中国大陆不同城市陆续展出，这无疑给大陆的水墨画家以直接的启示。另一方面，80年代重要的艺术家谷文达的破坏性实验成为实验水墨的先行举动，在这位对传统材料给予放肆使用并对传统文字完全不予“尊重”的艺术家的作品里，有很多形式上的效果成为了90年代“实验水墨”的最初范例，至少，谷文达的抽象水墨在自由态度与气质上与之后的抽象水墨绘画很接近。同样，我们可以在80年代的现代主义潮流中寻找到反传统的水墨实验，例如极端的厦门达达的成员俞小刚很早就将书法抽象的可能性用于水墨绘画，只是在那个思想解放时期，人们的关注点被放在了对西方的兴趣上。显然，作为普通社会的一员，任何艺术家或者画家的思想与行为的自由程度，都受到他所处的社会与政治现实以及相应的文化情境的影响与制约的，因此，在很大的程度上讲，90年代下半叶的“实验水墨”仅仅可以看成是使用传统工具与材料在改良或者改革思想下不断实践的结果，与之前的水墨实践不同的是，哲学上的本质主义在典型的实验水墨里已经消失殆尽，涉及“水墨”的所有传统概念失去了意义。

从题材、表现手法以及风格上对水墨画进行分类和形式主义分析并不困难，让艺术史家和批评家感到困惑的是，那些完全摆脱了传统笔墨观念和手法的水墨画与艺术领域的整体变化究竟是什么样的关系，有更多的批评家与画家怀疑“实验水墨”是否应该是当代艺术中的一部分。[10]

自从“书画”演变为“中国画”这个用词之后，中国画家和批评家就将这个他们非常熟悉的画种与艺术领域的整体性变化分离开来。经常让人不解的是，油画最初作为一个画种成为西方艺术甚至文明的象征，可是，由于它被充分运用于各个历史阶段的艺术、思想、文化乃至政治领域的革命，作为材料本身的文明与历史特性没有像“中国画”那样成为被广泛利用的障碍。20世纪不同时期发生在“中国画”——宣纸、毛笔、水、墨——领域的明显变化几乎都受到了激烈的反抗与批评。

王川（1953— ）应该是关注水墨材料本身特性而将西方抽象艺术语言的启发直接作用于水墨实验的最早的艺术家之一。与谷文达直接将水墨材料用于三维空间的反艺术实践不同，王川表现出对墨在纸上产生偶然效果的兴趣。1985年，王川在经历了一段表现主义油画尝试之后，开始了对水墨的抽象表现的实验。这正是“’85美术运动”的时期，在现代主义的实验里，艺术家们似乎愿意根据自己的理解尝试任何西方艺术风格。从油画《再见吧，小路》到表现主义的油画作品，究竟什么样的表现能够成为一个更为符合自己内心要求的方向，这对于王川来说是一个问题。作为国画系的毕业生，王川没有放弃利用传统材料的表现兴趣，何况在轰轰烈烈的’85运动里，抽象风格也是必须并且在更多的艺术家那里正在尝试的实践。因此，“中国画”本身的即便是无意识的影响力与西方潮流的刺激，很容易让年轻的艺术家将对自己两种文明要素的理解具体化。相当长的一个时期，王川面对佛朗斯·克兰因、罗伯特·马瑟威尔的艺术颇为矛盾，因为，就语言道路的开辟这个角度来讲，抽象的水墨与抽象的西方绘画究竟有什么样的区别？80年代的许多现代艺术家也清楚西方

艺术家对所谓东方禅宗思想的理解，可是，这样的理解在语言上对艺术家有多大程度上的帮助，就像 19 世纪浮世绘对法国画家的影响更多地是一种精神肯定一样？1990 年，王川从极少主义那里发现了形式的可能性，并在传统思想里找到了精神的合法性。这年年底到 1991 年 1 月，王川在深圳博物馆艺术沙龙举办的"墨・点"是这种表现的阶段性结论，艺术家很愿意相信自己的实验是有别于西方抽象绘画的。尽管画家并不回避由于毛笔和水墨导致的偶然性所带来的特殊性理由，但是，以后几年的油画、水粉材料的抽象实验表明了王川内心的怀疑主义情绪。因为在 1995 年之后，画家尽可能地避免了西方绘画那样的单纯的笔触与色块，而开始讲究墨色与线条的趣味。显然，油画或者丙烯材料是难以实现因为水与墨导致的偶然性效果。不管批评家是如何评价这样的变化的，在水墨实验的领域，王川不是那类严格地从材料的传统性理解出发的艺术家，他似乎根本就没有认真思考过自己的水墨实验与传统究竟会有什么样的联系，那个时候，太多的年轻艺术家在"反传统"，甚至已经有批评家对中国画未来命运做出预言，所以，使用水墨仅仅是一种表现材料的借用，而不是回到传统的家园，[11]就像今天的西方艺术家继续使用油画颜料而不是回到传统一样。



36-6　王公懿　《水墨・1993 作品之三》　1993 年　水墨　350×560cm　中国私人藏

80 年代使用水墨进行抽象表现的画家还有王公懿（1946—　）。与当时的许多现代艺术家相似，她的出发点来自因西方艺术家提醒之后对传统思想的重新理解。1987 年的《时间・空间》"显示我那时理解的天、地、色、空及流动的空间的认知"。艺术家在东西方艺术的对比中，发现"马赛尔・杜桑比任何现代东方人更接近于老子的韬晦、静观和生活的智慧"。尽管如此，就水墨而言，语言实验的起始点与书法的抽象性有关。以后，佛学的"色即是空，空即是色"这类表述对艺术家产生影响，1989 年开始的静坐是为了对这类文字提示的境界

给予冥想，在这样一种心境下进行对水墨的理解，或者说通过水墨理解生命。90年代初的两年(1992—1994)，画家是在法国度过的，异国的清静促使她尽可能地放弃熟悉的水墨知识。王川是在疾病之后开始进入佛学的，而王公懿则在1997年秋天开始了藏传佛教的领悟。以后，艺术家进入了打开身心的修行与体征。对于将“老子和佛经成为每日必读的生存指南”的修行者来说，已经没有丝毫实验水墨艺术家那样的雄心了。

阎秉会(1956—　)的水墨实验开始于西方现代主义的影响，毛笔、宣纸以及墨本身的物理特性决定了艺术家可以很自然地倾向于采用表现主义的方法。笔墨从来是涉及中国画或者使用中国传统材料的绘画的问题核心，但是，西方现代艺术的思想有时几乎是无意识地就影响了中国艺术家。就像画家自己在1995年所说的那样：“现代水墨画一开始就是在西方现代艺术观念激发下的产物。”阎秉会一开始似乎对观念性绘画有所警惕，至少他对感受经验更为看重，“我自己是从感情深处及诸种体验出发，也从某种渴望出发来创作和思考水墨画的。这不是一种理性选择，而是出于一种感情需要。是一种很强烈的感情需要。”与形式主义者不同，阎秉会并不认为纸上的图像与历史和思想无关，他相信笔墨能够表现“历史与现实的沧桑感”。这样的认识不是80年代前卫艺术家那样的简单的象征主义或者样式借喻，毛笔端头上的水以及浓淡不同的墨一旦与纸接触，便有一种直接性，而这样的直接性在画家看来具有一种其他艺术所不具备的“‘直指人心’的优势”。所以，到了抽象阶段，构图本身已经失去了被借用的形象托词，借用“椅子”的初衷变得已经不重要了，水与墨在艺术家控制下的演变中生发出许多墨色的偶然性，使抽象画面的变化具有油画或者其他材料难以表达的特殊的丰富性。在这样的绘画里，人们可能会去追究“含义”，画家似乎也不太回避说这样的绘画不是一种形式主义的视觉画面，而是有复杂而深重的思想动机。



36-7　刘子建　《记忆·十字架》　1989年　水墨　82×160cm　中国私人藏

被认为是实验水墨的重要艺术家之一是刘子建（1956— ）。从刘子建个人心理史的角度上看，正是从小对黑色星空的仰望和冥想导致了他多少年之后的“黑色绘画”[12]。可是，在90年代初期，他的大幅抽象水墨画没有受到关注。那是包含着无奈但匆匆忙忙的“波普”时期，水墨究竟意味着什么？正如黄专提示的那样，过分的反传统导致相当长的时间里人们对水墨的漠然。[13]

刘子建对水墨的重新认识开始于80年代，在同样在水墨领域里具有先驱性的画家李世南的影响下，刘子建相信他可以从中国传统水墨画的“线条中心论”中解放出来，通过对水与墨的性质的理解进行自由的实验。这样的结果是可以想象的，画家在西方现代主义的影响下，开始彻底逃离“笔墨”陷阱，他试图以“墨象”替代“笔墨”。“墨象”这样的用词来自画家自己的制造，他的意思是那些完全脱离传统笔墨的实验与人们熟悉的水墨几乎没有关系。不过，批评家皮道坚还是说：“他这一时期的作品仍多少透露着一些中国旧文人的柔弱气息。”[14]

艺术家的作品本身已经对混乱的世界——或者他所迷恋的天体——进行了描述，因为画面出现了太大面积的黑色，画家也使用了“黑色空间”这样的标题，所以，艺术家和批评家敢于将这些作品归为“墨象绘画”。现在的问题是，这样的实验道路究竟有什么值得注意的问题？理解的通道也许可以从艺术家本人的经验轨迹中去寻找：

在国际大背景里我们感到的某种混乱与不安，在都市的经验里变得细腻、具体和深刻，人们总能在自己最为贴身的感受里抓住自己想要表达的东西。每个人眼里的都市都不一样，这合乎都市让人感觉眼花缭乱的印象，人们对它的感情有些说不清楚，消费它又批判它。在最一般的见识里，都市是钢铁与水泥的森林，肉眼所见尽是些棱角分明的高大建筑，舒展肢体总是碰到冰冷与坚硬，公路活像捆在城市身上的绷带，越来越多的汽车则意味着越来越多的危险与污染。都市的节奏紧张大过明快，是信息爆炸和数字化生存造成的结果，生命一旦被格式化，危机感相随而至。把效率和速度看得比生命还重，人就活得很累。人还是爱都市的，很多方面人已经离不开它了，它集中了一切冠以现代又为人的欲望所渴求的名堂，每天都是这样繁华、热闹、奢侈、铺张，怂恿和鼓励阴谋、冒险、刺激、成功，没有人完全知道白天和夜晚发生过什么？肉身的韧性是有限度的，兴奋过后是虚脱与疲惫。让每个人讲述他的都市印象，你会发现，每个人的都市都是残缺不全的。[15]

这样的现实问题在一个有特殊的星空神话情结的艺术家那里被有意和无意地转化为残缺不全的图像和符号。这表明画家敢于放弃人们熟悉的“审美理想”与技艺规范，画家也告诉了我们他的放肆的方法：

制作过程分三阶段：(1)充分发挥水墨的渗化机制，主要用泼墨、破墨的技法；另一因素同时也被强调，就是大块大块地用死墨。(2)在初期绘制的基础上，破坏原有的画面，接下来就是拼接、复叠，重构水墨关系和空间关系。(3)反复收拾，主要是把画面关系调整得看起来舒服。不存在一个收拾的阶段，在反反复复的过程中直至画面令人满意为止。[16]

结合着艺术家理想主义的目标，在我们同意对人类的灵魂只能以被称之为“文字”的东西解释，而“灵魂”本身也仅仅是我们的一个暂时用语的情况下，关于刘子建的实验水墨作品可以被看成是独特的和具有精神性的。我们可以通过经验与知识进人画家打开的空间，并

将其理解为只有今天才能体验到的世界。因为材料的知识，我们似乎具有传统的记忆；又因为图像世界的杂乱无章，我们很容易同意这个世界与艺术家今天的经验密切联系；再因为画家的处境，我们相信他的“墨象”归属是当代的。并且，在归纳的意义上讲，刘子建那些比如以排刷、拓印、撕揭、拼贴完成的“硬边”或“破边”效果、十字和圆形的象征符号，以及以各种自动性的积墨、泼墨方法形成的背景空间构成的图像可以被看成是“实验水墨”的经典文献。

作为实验水墨的重要一员，张羽(1959—)明确不同意将实验水墨理解为“抽象水墨”。他在《“多元”与“重构”——论实验水墨》(2000)中申辩：

> 在我们的这些非具象水墨作品中没有纯粹的抽象作品，只是具有一定的抽象性、抽象因素，或某种抽象形态。我倒不是在乎“抽象”一词来自西方，而是抽象一说对于这些水墨实验作品的概括过于简单和浮浅，更关键的是“抽象”一说不能承载我们今天的水墨实验的内涵。

像大多数实验水墨艺术家希望表明的那样，张羽坚持：“我们的水墨实验要丰富得多——精神的、文化的、东方的、西方的、历史的、现实的等等。尤为重要的是，这些水墨作品的表达是从图式的探索开始——通过图式中的象征性、表现性、抽象性或叙述性呈现我们的思考。应该说现代与后现代观念对我们的水墨实验有着更多的影响。”可是，对实验水墨表示怀疑的批评家正是针对这类表述提出问题的。从现代主义到被称之为“后现代”的过渡，人们对“精神的、文化的、东方的、西方的”，包括“历史的”和“现实的”的认识已经无须进行本质主义的讨论，任意的、物理化的、没有地方性的或者不用区分历史和现实的立场，使得习惯的逻辑消失了。不过，按照视觉的一般经验来说，重要的还是图式本身的影响力是否存在。张羽通过一半技术性一半分析性的表述告诉了我们他的内在精神性是如何得到体现的：

> 《灵光》，运用单纯的复合性表现方法，而过程却是既单纯又繁复。所谓单纯、繁复，就是从始至终都是单纯的皴、擦、染、喷，反反复复。当然，这一切都是因为表达的需要，也只有如此，水墨极为丰富的表情及不可替代性才能充分地呈现。

表达究竟需要什么？什么是表达不需要的东西？实际上，艺术家的表达是有范围的。

> 《灵光》，坚持使用浓郁的墨色，并有意放大墨的能量，追求水墨在极黑的墨色中的微妙变化，获取在这个层面的法度难以实现的通透感与厚重的量感及更高境界的墨之质性。

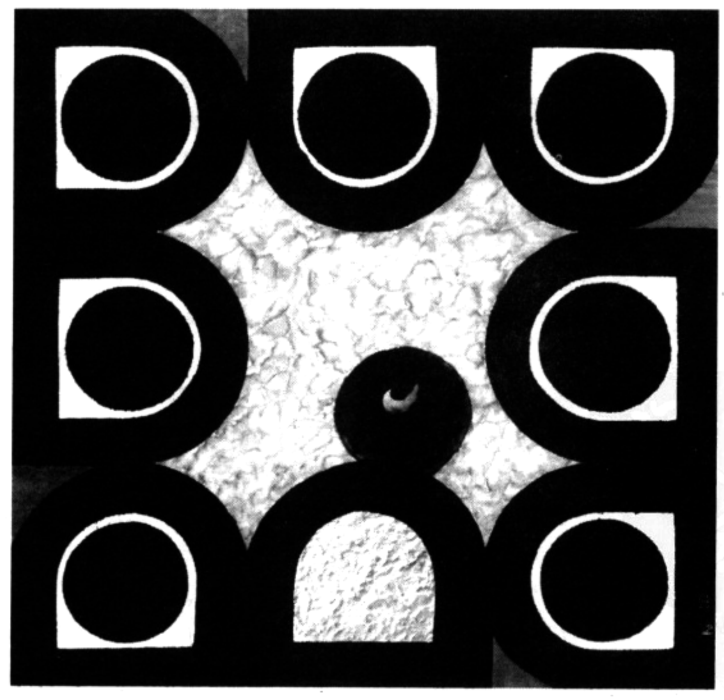
怀疑者会反驳说，这样的工作与抽象的笔墨游戏有什么区别？水墨真的有一个“自律性运动”吗？艺术家的“控制力”究竟达到了什么目的，以致水墨“随意性流变”具有特殊的意义？“在视觉空间关系中，构建水墨在当代语境中的新秩序”的真正含义是什么？

其实，能够将艺术家的意图表达清楚的是图式本身。“残圆、破方及运动中的碎片，在声与光的笼罩下，在黑色的背景中呈现出旋转、漂浮的宇宙景观。残圆、破方在漂浮的状态中，发生着结构的裂变，以至出现分崩的碎片，使其撞击心灵，以至恐惧与不安。冲突、碎裂、漂浮、交错来言说人类心灵深处的复杂与痛感、焦虑与不安。”(1996)重要的不是艺术家的文字结论，而是那些出现在纸上的图像、图形、符号以及微妙的变化给予我们心理上的影响，而对于任何人来说，这个影响都是存在的并且是不习惯的。

2000年，张羽进一步提示说："世界的发展令人感到吃惊，好像忽然间世界就变得小得像一个家庭一样，每一天人们都在面对同样的信息，有惊讶、欢欣、困惑，还有思考。同时，也有享受——享受着人类共有的文化资源带给人们的愉悦。这就是高科技电子时代的结果吗？信息与传媒打破了曾经所有的封闭。人们的所有追求开始向世界看齐，甚至，整个世界以类似的现代化模式惊人地发展着。与此同时，世界也开始面对同样的生存问题，艾滋病、污染、腐败、恐怖，甚至还有战争……如此不安——使人们感到恐惧。"可是，张羽希望解决的问题是"恐惧"的反面，是所谓的"和平与安宁"。这样，熟悉传统思想的艺术家反而在借用历史资源的同时进一步"走出水墨"。这个态度本身的确是属于当代的。

按照批评家易英的说法："石果应是属于实验水墨的一员，但他似乎已经超越了语言的实验，艺术本身和他的生命融为一体，他不是在进行语言的实验，而是以生命为赌注进行的精神历险。"这里的"以生命为赌注"大致提示出了艺术家石果的特殊性，他是一个拒绝游戏、保持追问但不同意通过对社会问题给予直接解答的方式进行艺术实验的艺术家。[17]

由于受到现代主义的鼓励，石果（1953—　）在80年代就开始了反传统的实验。不过，所谓"反传统"是那个时期的流行词汇，具体到石果的水墨实验，艺术家采用了拓印的方法。画家借助对空间或者三维概念的理解，将水墨的运用纳入到了自己的"形而上"世界中。按照对艺术家水墨世界的理解，我们还是很容易使用"厚重"、"焦虑"、"冲突"、"对抗"、"肌理"甚至"意志"这样的词汇去分析。因此可以肯定，石果将精神性与物理世界尽可能地作为一个不可分割的整体在对待。当我们读到艺术家的表述时就有了理解的方向：



36-8　石果　《标志框架与团块 NO. 13》　水墨　96×97cm　中国私人藏

倒过来说在实验深入之处，我才看到了一直在无意识中寻找的东西——“异形残象”。我为这水墨“异形残象”所显示的超历史、超地缘、超文化的混沌荒蛮迷而忘返，我相信这大概就是我的人本理想主义异变的精神意象的情结吧。

对于那些“标准的”后现代主义批评家而言，石果的这些思想明显存在着含糊不清的本质主义。对现实自然形象的肢解，寻求将画面变得粗粝，借用历史、过去或者异地文明的遗形，不过是有意识或者无意识地靠近对生命终极提问的心理状态。艺术家可能乐意有这样的靠近，因为，在他的经历中，询问终极问题几乎是一种本能。这样的精神状态让人疑惑，几乎属于现代主义的悲观主义为什么进入了90年代的“实验水墨”?[18]

所以，对相关联的词汇进行整理后可以发现，石果接受了尼采式的悲观主义，接受了西方现代主义和后现代艺术中的综合方法，这样，即便是采用了传统的“媒材”，也很难退回到水墨的历史中去。所以，艺术家自己也只得依赖于自己的发明：

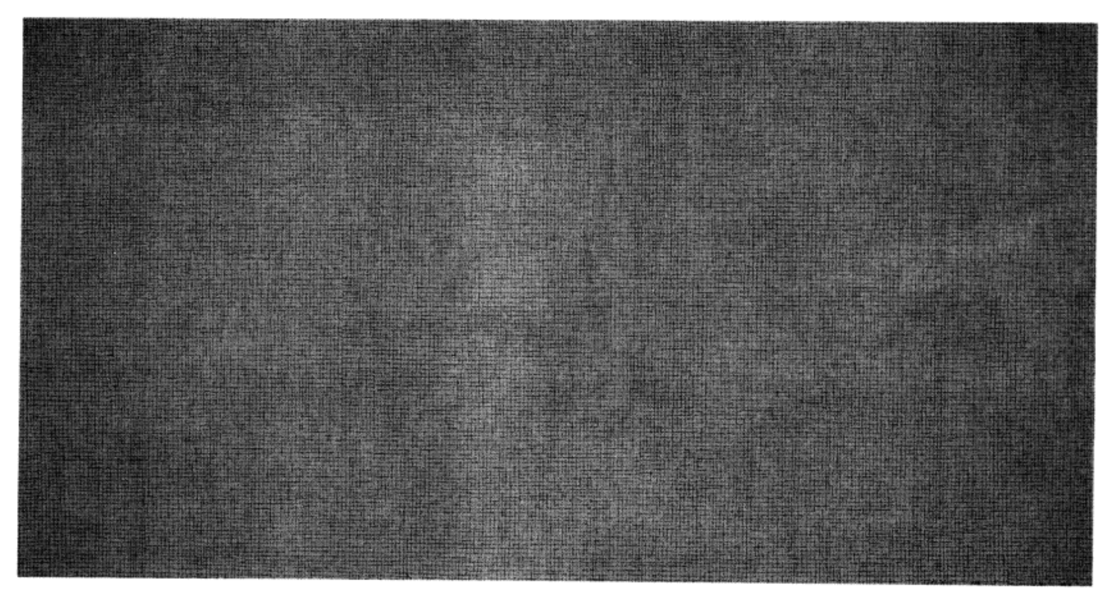
在我的水墨实验中，第一步是分离，以“形态”的方式做“组词练习”例如“围块”、“围块的截面”、“框架”、“标志框架”、“软框架”……以及未来的其他。“形态”是抽象图式概念是对现实表象做某一种精神凝喻性的抽离，同时也形成了非传统的水墨程式的新依据；第二步是综合，即在诸“形态”成型之中建构自己的水墨话语系统。画家必须紧紧抓住自己的话语权力，否则他始终是一无所有，所以我一直审慎而挑剔地看待来自文化与文明流行话语中的振振之词。一个当代画家的话语应该是从他创作的形态中自然发酵出来的东西，这东西犹如酒，它不输出思想，它激活思想。

石果在讨论方法时使用到了“权力”这个概念，这是一个寓意综合的词汇，艺术家想控制画面效果的产生，但似乎他又感受到这个控制受到来自现实的威胁。石果说：“实验就是话语权力重归于当代艺术家个人的自我训练。”可是指导这个“训练”的思想却包含了西方的宏观悲剧意识和东方的“无象”思想。所以，变化与犹豫一直伴随着石果的实验：人物、民间图形以及摩尔的雕塑形象的借用。易英说：“实验似乎不是他的目的，他是为不安的或孤独的自我寻找走向解脱的方式。”[19]而只有作品才能给我们提供艺术家“自我寻找走向解脱的方式”。

在图式上容易让人联想到“抽象”这个词的水墨艺术家还有梁铨、李华生、方土、魏青吉、胡又笨、陈心懋、王天德、陈铁军。可是，如果我们一定要将这些艺术家的艺术归纳进“抽象”风格的范围是非常危险的。梁铨(1948—　)是敢于将“空”这样一个概念放人水墨实验的艺术家。这样的立场或者出发点很容易将实验推向历史问题。梁铨甚至要告诉我们一些自然主义的象征，他说，精神世界的民主性给予了今天实验水墨艺术家一个合理的空间。[20]艺术家所有的工作都是在控制中进行的，这样的控制也许包含一种传统的教养，因为他的那些不具有空间占领性的涂写完全没有影响安静的秩序。梁铨初期的拼贴保留了对现实问题的反映，在技术上的讲究表现出他的版画领域的经历。这样的结果是，在很有逻辑的思想与技术的支持下，我们看到的反而是一种被不同理解和琢磨不定的“空”。梁铨在这样的逻辑下最后放弃了物象提示的可能性。他像修行一样地琢磨碎纸条，安排它们的位置与空间，并且在这样的修行过程中安静地把握与控制它们之间的关系。充分使用笔墨的人会产生疑问，水墨的实验果真可以如此吗？这提示我们看到了梁铨实验的重要性，

因为“走出水墨”反而在“抱空”、领会禅意的灵魂中发生，这在我们暂时必须承认的物理世界中，是一种安静的、并非自言自语的革命。这与艺术家的“面对这神秘而空阔的世界，我无力争强，就只能示弱。如是而已”的文字表述形成了一个有趣的对比。对于那些困惑不解的批评家来说，似乎历史判断、审美判断必须与“一种平心静气的禅心”发生关系才可能工作——这也许是一种最为“当代的”中国方式。

李华生(1944—　)有很长的一个时期沉浸于传统文人画，在很大程度上讲，直至90年代后半期，李华生可以被算成“新文人画”队伍中的一员。黄宾虹、陈子庄的影响使他非常熟悉传统笔墨的趣味，他自信可以在那些人们熟悉的传统中游刃有余。问题在于他不满意于将自己限制在这些传统的趣味上，他甚至说爱好不是自由，所以他也在抽象水墨上进行实验，直至他将自由限制在“线格子”以内。



36-9　李华生　《作品》　1998年　水墨　97×178cm　中国私人藏

尽管在80年代就受到关注，但是，李华生清楚自己仅仅是传统山水画家中的一员，他困惑于如何寻找到新的方向。不像梁铨那样时时刻刻对“空”的领悟，李华生的那些“抽象的”格子来自对日常环境的陡然一悟。

李华生的院落中，房子上齐整的瓦砾，院中有天和地的阳光与石块地经过的石板桥，天顶上小青瓦的排列，主梁和横梁之间的相互穿透、接楔，门、房内的墙线，是以黑白关系构造而成的大小方格。这种方格式随处可见，成为李华生五官接触而觉知的东西，这种觉知并成两个面向：(1) 习以为常地与方格子交往已久。(2) 李华生自己动手改建大屋里的楼梯，建筑二层回廊，其样式几乎都是宿命般地难以走出方格子。

李华生在其中先是长久地活得很艺术，后才于1998年10月的一天，无意识地用一根线条横过去，也尝试着遭遇平常又惊奇……俗称“化腐朽为神奇”。围堵他的一道墙被一根线拆解……也就是说，李华生的身体就是感官觉知的工具。

王川记录了李华生改变风格的偶然因素。很快，李华生放肆地像“流水账”那样布置他的“线格子”。在观察中的格子被落实到纸上的格子之后，艺术家借用墨线的变化和构成的关系，开始投射更为丰富的概念。也许只有熟悉中国文化传统的人能够理解一个画家为什么可以在一张宣纸上无休止地层层排列线条。作为传统书画的象征性手段，线是一个关键性的因素；作为一种影响中国画家的思想，老庄的言语也是一种持久的力量，“以虚无的态度专心实验虚无”可以成为一种解释。不过，李华生真的在传统的工具和材料以及思想的借用中，实现了他的当代看法的图像化。显而易见，正是艺术家看上去“枯燥”而实际上充满变化的“线格子”构成了实验水墨中的一个重要解决方案。在实验水墨中，李华生是在保留基本的传统的前提下最为接近观念艺术的画家之一。

图像的历史总是表现出艺术家对现实的兴趣，这样，很多画家水墨的实验的开端来自对可视世界与人物的观察。因此，不同程度保留可视形象的“表现”倾向的实验水墨成为实验水墨中的一部分。

从80年代起，中国年轻的艺术家就熟悉蒙克、凯尔希纳、马克、培根、克莱因、德·库宁这样一些西方艺术家和他们的作品。被称之为“表现主义”的艺术将现实的视觉内容作为托词，艺术家希望通过精神的诱导表现特殊的心理内容。在一些艺术家看来，表现主义的语言表现方式多少与传统书法的态度与方法有些类似，以至笔触下的符号与象征内容可以完全超然于母体。所以，即便有自然、人物在作品里，如果不是被用于再现，就一定是情绪的抒发，有时具有一定的象征倾向。表现性的水墨画不太重视所谓的语言的自律性或者纯粹性，就像人物水墨画家邹建平所提醒的那样：

从李小山预言开始，二十年来，当代水墨画没有真正地走出困境。尽管众多实验的结果富有成就，但真正突破的作品寥若晨星，与中国当代艺术的整体场景相比较，水墨画多是在形式主义中纠缠，或是表达一种虚幻的情感和观念。但从水墨画的角度看，它针对“西方中心主义”说进行有效的反拨，尊重东方话语权又脱胎于古典语言的语境，在艺术的发展中，把握历史，参与现实，在当代艺术的主体演进中成为其中的分支，无数中青年艺术家勇于实验和突破，对于其中的努力我们应该尊重……。[21]

当然，人们也能够回想到20世纪初期的林风眠、刘海粟以及早期现代主义的历史。80年代的现代主义开放了表现的空间，并且通过西方材料的使用改变了传统材料的表现内容。生活与现实中的所有内容都成为画家的题材，人们看到的是他们在不同经历、气质与感受力的影响下出现的风格与趣味，如李孝萱、刘庆和、田黎明、海日汗、刘进安、武艺、李津、邹建平、聂干因、朱振庚、刘一原、张浩、黄一瀚、邵戈、周京新。在整个表现性水墨绘画领域里，来自现代主义的方法被画家们随意借用，可是，他们对这些方法的使用却更多地考虑到了水墨本身的物理特征。语言上的象征、符号、抽象、变形、夸张以及方法技术上的揉纸、喷绘、滴洒、拓印、排笔涂刷广泛地出现在水墨艺术家的作品里，这样，所谓的“笔墨”中心问题就自然被消解了。

表现性的水墨画家因其风格的丰富性和个人特征，决定了简单地使用“表现主义”或者“表现性”的危险性。相反，题材、趣味、图式的差异构成了水墨绘画的丰富性，以后的所谓“观念水墨”也不过是在具像性图形与抽象性的结构方面作气质和态度上的变化而已。

实验水墨艺术家的努力是多方面的。他

们总是通过出版、展览以及学术研究性活动去扩大他们艺术的影响。

1991年，艺术家张羽编辑的《中国现代水墨画》出版，这个时候的水墨艺术家希望水墨实验领域具有广泛的特征。所以，这部第一次以"现代水墨"命名的现代水墨专集收入了38位具有不同实验路线的水墨艺术家的作品，这中间有艺术家石虎、谷文达、王川、陈向迅、李津、张进、张羽、刘子建、黄一瀚、杨志麟、朱艾平、阎秉会、孙佰钧等，任何人都能看出实验水墨发展过程中的变化与丰富性。

1993年11月，《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》（以下简称为《走势》）第1辑出版。这是张羽在1992年大半时间在俄罗斯讲学、考察期间里决定要编辑的《当代水墨艺术》丛刊的最初部分。这时，有更多的批评家参加了进来，如刘骁纯、李正天、黄专、邓平祥、皮道坚、王璜生等。所包括的艺术家仍然是风格多样的：石果、刘子建、李津、张进、黄一瀚、张羽、左正尧、方土、阎秉会。《走势》系列丛刊直至2000年共出版了4辑，参与的艺术家和批评家的人数不断增加，到了2000年，丛刊的主题开始彻底走出本质主义陷阱，"走出水墨——当代艺术中的实验水墨问题"成为批评家们更为自由的表述，在过去的批评家观念里，"水墨"与"国画"发生着奇怪的矛盾和联系，而这个时候，他们都同意"走出"这样的概念，进入了完全开放的领域。[22]就像张羽所表述的那样：

新世纪的水墨画坛将应该出现一个更加开放的前景，为当代艺坛创造一个全新的景观。于是，我们应该面对所有的作品发言是一样的，不管油画、水墨、装置及其他，要谈的问题是艺术——当代艺术，所有的材料问题与技术问题都在其背后。因此，我们的艺术表达可以不择手段。[23]

值得注意的是，1998年出版的《90年代中国实验水墨》使人们看到了编辑与作者将"实验水墨"限于"非具象"范围，刘子建、石果、张羽、陈铁军、王天德、魏青吉、方土、阎秉会等10位艺术家的作品为以后部分批评家和艺术家将"实验水墨"限定在"抽象水墨"范围内似乎提供了说明。[24]

显然，90年代涉及实验水墨的国际性展览成为实验水墨得到更为宽泛的影响力的途径，这些展览出现在东京大田美术馆——"中国现代水墨展"（1990），出现在比利时佛兰德斯艺术中心——"墨与光——中国当代抽象水墨展"（1995），出现在美国旧金山——"重返家园——中国当代实验水墨联展"（1996）。同时，实验水墨艺术家参加了国际性的综合展览，使实验水墨的表现逐渐融入当代艺术空间。

事实上，直至90年代中期，"实验水墨"似乎才作为一个相对稳定的概念出现在批评家或者画家的文字里，可是，究竟实验水墨是否是一个以抽象水墨为主体的代名词的问题似乎没有彻底解决。不过，当我们发现80年代的艺术家就已经非常大胆地脱离传统笔墨进行实验，发现任何题材的水墨绘画都有坚定的实验者，发现即便是与传统写意的表现思想相近似的表现性水墨画家的笔下同样出现了富于成果的作品时，我们就能够判断，"实验水墨"是一个开放性的概念，它不过是一百年的中国书画改良、新中国画的"革命"以及中国画的材料与工具融入当代艺术实践的不停演变进程中的一个结果，只是，在不同题材、表现手法以及风格的实验水墨中，唯有在图式上表现出纯粹抽象的这类作品脱离传统表现最远，这类实验彻底逃脱了"似与不似"、"意在象外"这类传统的判断逻辑。就在90年代中期（1994），批评家郎绍君还在使用"笔墨"这个概念，他的意思当然不是说对传统笔墨规范的保

留，可是，实验水墨艺术家在90年代下半期具有冲锋性的普遍实践已经清楚地表明，“笔墨”这个词事实上已经完全不中用了。2000年，批评家刘骁纯在他的《关于“创立新规范”》的文章里对“笔墨”一词依依不舍，他希望通过“新规范”来保留“笔墨”一词的有用性。可是，实验水墨的发展变化是如此地缺乏“规范”，不仅艺术家，就是批评家也可以通过开放性的方式理解艺术的未来，因为对于那些当代实验者来说，水墨在当代仅仅保留了材料的含义。传统笔墨的迅速解体导致吴冠中说出“笔墨等于零”的话来，足以表明这个用词的历史性质。

与早期的台湾水墨画家一样，批评家和画家们很乐意从精神传统上去寻找实验中的水墨绘画的内涵，他们中不少人将这样的内涵理解和说成是传统中国画的一种发展。而那些不同程度地熟悉传统思想的画家们也经常在他们对自己的艺术进行说明和辩解时大量引用只有在中国的书籍里才能见到的词汇与概念，这在观众甚至艺术史家的眼前笼罩了玄奥的迷雾。[25]

作为艺术史文献，实验水墨是李小山悲观主义预言之后的集体性努力，这种努力的特征不是像不少具有开放态度的传统主义者理解的那样，使“中国画”获得了拯救。实验水墨的重要性在于，那些以不同方式利用水墨的艺术家和画家使被称之为“传统的”书画材料与工具获得解放，画家可以将其自由地、充满变化地用于对当代社会的表现。实验水墨艺术家是否利用了三维空间或者其他一些综合材料不是问题的关键，例如对实验水墨艺术家王天德那类装置性的水墨利用人们无须作狭隘的批评或过分的强调。按照心理学的常识，表现的任意性于其开端如果没有任何思想的限制时，其结果是自由的；按照文化史的常识，具体生活在一个特定历史时期和特定文化传统背景的艺术家完成的作品，其结果不可能与“过去”没有联系；按照社会学的常识，艺术家的个性与特殊性的空间是有限的。因此，正是历史的痕迹、社会的环境以及自由的表现，为一部分艺术家——甚至包括了不少非东方血统的艺术家——延续传统中国画的材料与工具而不是“中国画”的生命提供了可能，他们使“它们”继续有用。

与“新文人画”比较，实验水墨艺术家解放了材料与工具的使用范围，他们远远地摆脱了“笔墨”问题，这表明了他们彻底地解放了思想与观念。在此之后，任何人都难以否定那些材料与工具的有用性，任何人不再有理由说：变化的历史对物质是有选择的。相反，对于人类思想的有效表达，任何工具都是可能的，这种可能性基于这样一个非本质主义的思想：思想的丰富性允许无限表达。对此，实验水墨艺术家的印证是：任何自由与积极的表达都是同等合法的，而批评家对所谓的“全球化”、“后现代”以及类似“当代性”这类词汇的使用不过是对这种合法性的、同时有可能会产生歧义的学究式说明。

最后，实验水墨终止了关于“中国画”与“西方绘画”、“传统”与“现代”以及“民族性”与“世界性”持久的讨论。人们渐渐认为，继续使用二元论的态度在面对艺术时已经无效，20世纪80年代，批评家已经可以用“作品”代替“油画”去表述一件当代绘画，现在，人们也可以用“作品”去描述一件“水墨”画了。在使一个古老的文明得以恢复元气方面，也许“实验水墨”起到了有力的推动作用。

值得提示的是，就时间而言，大陆的“实验水墨”不过是五六十年代台湾和香港抽象水墨的继续演绎，只是，对于一个传统背景更为深厚的国度来说，大陆的“实验水墨”对保守的传统观念构成了最后的一击。

注释

1 朱新建：《在中国美术学院史论系上的讲座录音》，2006年。
2 同上。
3 载《美术》1989年第6期。
4 陈绶祥：《新的聚合》。
5 同上。
6 同上。
7 陈绶祥在他的文章《新的聚合》里这样陈述"新文人画"画家的不同，在他们刚刚开始提出"新文人画"时，有人试图用古代文人画的"薄、抑、孤、骚"的特征来限定与讨论新文人画，他们则义正辞严地指出：如果以"薄、抑、孤、骚"来论，新文人画所追求的是"厚积薄发、抑恶扬善、孤芳共赏、各领风骚"。
8 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选（上）》，上海：上海书画出版社1999年版，第563—564页。
9 画家刘子建在他的《"清理"为实验水墨的历史留一份证词》(2004)一文里记录说：

> 黄专自己说他在1993年没有对实验水墨做出明确的界定，因为他从画家作品中看到的，"坦率地说，所有这些实验虽然都有各自在技术、语言和观念意义上的特征，但大多数的问题基本点仍然还是传统国画，真正从当下文化问题中去寻找水墨画的对位性和针对性的实验并不突出"。1993年那批画家的作品让黄专只能这样去想："这到底是由于水墨画种媒材的天然缺陷，还是我们思维方式或行为方式的后天局限？"他希望在以后的实验水墨中得到新的答案。

黄专在《重返家园：当代水墨画的文化支点》(1996)中提及1993年应《广东美术家》之邀编辑《实验水墨专辑》时也有这样的话："如果没有记错的话，恐怕是国内第一次使用'实验水墨'这个词。当然，那时这个概念比较宽泛，不像现在，几乎成了抽象水墨的代名词。"然而，鲁虹却将"实验水墨"做了更为宽泛的界定。他说："从历史的上下文出发，我认为'实验水墨'包括一切超越传统文人画框架与写实水墨框架的水墨艺术实验，而所谓抽象水墨不过是'实验水墨'的一个分支，它不应该成为'实验水墨'的代名词。"(《由刘子建的"清理"所想到的……》，2004年)

10 所有的画家、艺术家以及批评家都注意到了传统绘画的基本精神特征与趣味内涵。虽然有批评家希望对中国传统绘画的真实状况进行重新认识，或者说对历史做社会学的还原，但是，太多的文献资料表明，即便是将绘画作为"文以载道"工具的画家那里，强调绘画的精神内敛仍然是大多数画家的特征。至于特别重要的山水绘画则很难成为希望通过对绘画历史作社会学还原来发现意外奇迹的领域。（参见鲁虹、孙振华的《形式主义的困境——关于水墨艺术的对话》，2004年）
11 鲁虹在他的《现代水墨二十年》里是这样结论的："在80年代，王川寻求的是从传统的家园出走；在90年代，王川寻求的是向传统家园的回归。"（长沙：湖南美术出版社2002年版，第108页）鲁虹说到了"否定之否定"的发展逻辑，但是，从批评家的逻辑上看，使用"向传统家园的回归"这样的字眼是要小心谨慎的。
12 "我从小就对天空有一种特殊的好奇，我儿时的许多夏夜都是在星空下度过的，在湖北沙市老宅的天井中，睡在凉床上仰望头顶上的星空，那是一种十分奇特的经验，斗转星移，给人一种深远莫测的感觉。"（皮道坚：《时间碎片的尖利呼啸——关于水墨性、水墨性意

义及水墨性作品批评的对话》，载《二十世纪中国现代水墨走势 ·二》）

13 黄专在《我看刘子建的墨象实验》(1999)一文中说："80年代中国画改造基本是在现代主义反传统思潮指导下的以破坏和摒弃传统为主的艺术运动，这个运动对当代艺术含义上的水墨画的形成同时具有极大的阻碍作用，它基本上自动放弃了水墨画对中国当代社会和文化问题的言说能力和权利。因此，当90年代初中国文化和艺术问题以完全崭新的方式出现时，水墨画却基本保持沉默，直到1993年以后各种表现性和抽象性水墨画现象出现后，这种局面才有所改观。"

14 皮道坚：《二十世纪中国现代水墨走势·一》。

15 刘子建：《是这样认识水墨的——关于"水墨与都市"的随想》(2002)。

16 鲁虹：《寻找新的支点——与刘子建对话》。

17 易英：《进入生命的真实——石果艺术释读》(1999)。

18 他还这样表述："艺术可以是微不足道的浮游生物，也可以是掠波涛之上的飞翔者，在这两种可能性之间，游荡着精神孤独者的形而上意志，衰败者下沉，强健者上升。"

19 易英：《进入生命的真实——石果艺术释读》(1999)。

20 一如南宋禅师善能曾经说的"人皆畏炎热，我爱夏日长。熏风自南来，殿阁生微凉"那样，在人人都追求激进浓丽的时候独自品味固守清淡，也是一种态度，对于世界、对于历史和对于自己负责的态度。与静默、无名和恬淡长相厮守，时刻提醒自己不必对这个纷繁嘈杂的世界过分地牵肠挂肚。(梁铨)

21 邹建平：《自述》，见《传统的延异》，长沙：湖南美术出版社2006年版。

22 1995年第2辑《走势》有艺术家王天德、张浩、黑鬼、孟昌明，批评家有郎绍君、皮道坚、黄笃、王璜生、陈勤群、吴为山、冷林、皮力、郭雅希、李伟铭、陈孝信等。

1996年出版的第3辑《走势》将方土、王川、王天德、刘子建、刘一原、张羽、张进、陈铁军、阎秉会、魏青吉等艺术家的作品作为个案研究（本辑是同时由张羽策划、皮道坚主持的"走向21世纪中国当代水墨艺术研讨会"的文本结果），批评家有王林、王璜生、李伟铭、陈孝信、易英、钱志坚、顾丞峰、殷双喜、黄专、鲁虹等。

2000年第4辑《走势》的艺术家有徐香林、潘缨、杨志麟、胡又笨、洛齐、杭法基、杨劲松、梁铨、孙佰钧等，批评家有皮道坚、刘骁纯、殷双喜、易英、祝斌、查常平、曾春华等。

23 张羽：《"走出水墨"与"进入当代"——与实验水墨相关》。《走势》第4辑，哈尔滨：黑龙江美术出版社，第190页。

24 这本书被认为"是继1993年黄专在《广东美术家》提出实验水墨之后，第一次以'实验水墨'命名出版的专集。与前者不同的是，这个'专集'以明确的非具象、非笔墨中心为艺术指向"。批评家皮道坚、范迪安、易英、殷双喜、顾丞峰提供了论文。

很快，由殷双喜、张羽、皮道坚完成的《黑白史：1992—1999中国当代实验水墨》丛书由于选取了刘子建、张羽、石果、张进、杨志麟、阎秉会、魏青吉等八位艺术家的抽象水墨作为研究对象，更加强了"实验水墨"与"抽象水墨"这两个概念的特殊联系。殷双喜甚至说明，这套丛书"为那些想了解中国当代水墨实验艺术和准备进入现代水墨收藏的人，提供一个较为翔实的历史文本和研究基础"。

25 郭雅希在其《中国实验水墨发展考察报告》中充满自信地写道：

> 经过了'85现代美术思潮的洗礼，实验水墨艺术家，第一，找回了中国式的以不变的阴(--)阳(—)黑白关系应万象缤纷的"执简驭繁"的看世界的辩证哲学观。第二，找回了以虚静明澈之"心"感受、观照、感悟自然、社会

之“物”的，像自然本身那样自由自在地“观物取象”（如石果的《海报 No. 1——超级名模大奖赛》、《团块的包装 No. 5》，阎秉会的《椅上江山》等）。第三，找回了把现实中的人、现实中人生存的社会、人间所发生的事物看成是宇宙自然中的一部分，即“人”、“事”生于自然，又回归于自然的人生感、历史感、宇宙感和“天人合一”感（如张羽的《每日新报 2002年5月16日纽约》、《每日新报 2002年5月26日巴拉维》）。

在这位作者看来，是传统的“自然论”而不是西方的“表现论”和“构成论”在今天取得了胜利。

37

行为与观念艺术

背景与回顾

批评家易英在1995年总结前卫艺术在90年代的处境时曾经提示："虽然广州双年展也同样为前卫艺术家所关注，但其效果完全不同于1989年现代艺术展，不具备那种影响力和冲击力，但却为后来的大型美展提供了一种商业化的操作模式。无论这些样式化的前卫艺术是否真正推向了市场，这届展览都标志着前卫艺术的被市场招安，亦即'85运动的主要艺术样式在前卫意义上的完结。而'85运动的另一翼，观念艺术则可能作为'85的遗产，作为90年代中国前卫艺术的样式，把'85的精神和理想继续推向前进。"[1]

90年代的艺术家——当然包括观念艺术家——奇迹般地迅速接受了市场机制，其重要原因在于，自1989年之后，国家以及各级政府显而易见地脱去了政治主义的传统躯壳，而与资本构成了密不可分的联系。市场经济的合法化最终导致了与市场相关的意识形态的建立与影响。艺术家在本质上是服从于权力系统的。当政治权力系统对社会的控制逐步减弱，而市场权力系统开始浮出水面时，艺术家们也迅速地敏感到商人、总裁以及贸易代表对政府官员的影响力，敏感到政治权力在90年代更加肆无忌惮地采用实用主义哲学，敏感到过去的坚定原则在90年代可能转换成一种交易的商品，而交易无论对权力拥有者还是对反抗者都意味着更大的收获——权力拥有者获得权力结构的稳固，权力反抗者则获得现实利益的满足。在这样一个情境下，市场交易行为获得了至高无上的肯定。对于艺术而言，价值的天平也随之发生逆转：利用市场环境进行艺术品交换，利用市场力量进行艺术展览策划，利用市场方式推进艺术潮流，既是合法的与正当的，也是符合艺术道德的。

需要注意的是，持续数十年的主流意识形态本身，是一种基于中国现实的对西方思想的借用。马克思主义和黑格尔的辩证历史哲学，构成了中国主流意识形态的基础，亦即通过对一种绝对精神的实在性的验证，通过对绝对精

神的追求，人类社会可以从较为低级的阶段迈向较为高级的阶段。在中国几十年的革命历程中，“绝对精神”被一种乌托邦式的理想代替，成为了政府和大众共同为之奋斗的总体目标。以这个角度看，从80年代初期开始的现代艺术思潮，在“绝对精神”的追求上与主流意识形态有着让人吃惊的共同基础。因此，80年代的艺术作品和艺术文献表明，主流意识形态与先锋主义的真正冲突不在观点，而在于他们的政治目的以及相关的权力归属问题。也正是基于这样一个共同基础，80年代以伤痕艺术为主体的“消极写实主义”不仅受到官方的认可，也受到艺术界的广泛推崇，并由此而导致了现代艺术风格的事实上的合法化。

80年代中期以后，由于政治目的和权力归属的分化，由于市场权力体系的出现，艺术领域的绝对精神开始崩溃，艺术世界的乌托邦开始瓦解。关于艺术的终极目的，道德含义，价值标准等等问题无一不受到冲击。原有的艺术风格变化在纵横交错的权力系统逼迫下，开始寻找新的生存环境和发展途径，对艺术本体存在价值的怀疑也随之出现。80年代末期，更为激进的艺术家为了保持前进的动力和方向，开始把艺术探索向反艺术的方向推进，他们——吴山专、谷文达、黄永砯、张培力、徐冰——开始拆卸能指与所指之间的桥梁，或者任意添加非表达的材料。到90年代之后，市场对艺术的主宰进一步成为不容置疑的事实，而市场意识形态最具有破坏性的作用是：利益可以导致对任何意义作重新解释。因此，艺术家对市场的迅速反应和充分接纳就显得自然而然了。

正是在这样一种背景之上，中国行为艺术产生出了一种新的形态。

观念艺术、行为艺术以及装置艺术在80年代初期已经有过端倪。与表现主义、超现实主义这样的绘画风格引进相呼应，那些受到西方观念艺术、行为艺术以及装置艺术影响的艺术家以更为激进的方式表达着他们对自由创作的要求。事实上，1979年的“星星美展”及其相关的游行活动，因其明显的政治态度和对主流的示威，已经表现出行为艺术的基本形态。这批包括有诗人参与的年轻人的行为使人联想到60年代的维也纳大街上的情景。政治上的挑战和意识形态上的敌对最终导致这个集体的成员成为“黑名单”中的人物，展览作品的被禁止和展览被取缔，也使星星画派及其历史成为20世纪中国前卫艺术历史中的一个重要部分。

80年代的行为艺术和装置艺术的实施者的立场和出发点无疑是有其特殊性的，将艺术视为社会改革和民主进程的辅助性环节，与将艺术视为神秘领域需要不懈探索的立场同时存在。艺术家们从尼采、维特根斯坦、波普尔、海德格尔的教诲中获得灵感，也从杜桑、凯奇、波伊斯那里汲取营养。如果说90年代的观念艺术与80年代的行为艺术或观念艺术有什么共同点的话，就在于，艺术行为的实施几乎都带有“地下活动”的特征。无论是在80年代还是在90年代，如果社会对这样的活动给予合法化的支持，那么这种活动本身的针对性和必要性就接近丧失。与80年代不同，90年代的中国观念艺术家在从事地下或半地下的艺术活动时，几乎没有了80年代那种强烈的革命冲动，刺激着他们的，除了对抗自己的生活现实外，就是被市场交换所激发出来的个人成功欲望。

1989年2月在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”，事实上已经被看作是80年代前卫艺术——包括行为艺术、观念艺术和装置艺术——的终结。在这次有全国近200位艺术家的数百件作品参加展出，并由艺术家们心甘情愿承担费用的自由市场式的展览上，因为匿名的恐吓书信、中途被警方关闭，以及肖鲁和

唐宋的枪击事件，把大众和传媒的兴奋推向了顶点。尽管唐宋和肖鲁在 1989 年 2 月 17 日的《北京青年报》上发表声明，解释说他们在美术馆面对自己作品的枪击行为属于“一次纯艺术的事件”，这次事件的最终后果却从象征意义上推翻了这次展览的“艺术性”或艺术合法性。从某种意义上讲，这次行为象征性地为 80 年代的现代艺术潮流进行了总结，这个激进主义的总结在 4 月之后似乎得到了神秘的响应。当“中国现代艺术展”的标志在天安门广场再次出现，它所蕴涵的艺术的悲剧性命运达到了极致。几乎所有的艺术家都发现：艺术的影响力与社会生活中的政治行为相比是微不足道的。他们曾经以为能够对历史进程发挥作用的艺术，现在看来只是一个特定话语背景之中的玩笑。

1991 年 1 月 29 日至 2 月 4 日，新成立的艺术群体“大尾象工作组”在广州市第一文化宫展览厅举办了“大尾象工作组艺术展”。小组成员有陈劭雄、梁钜辉、林一林，他们曾经参与过 1986 年 9 月举办于广州中山大学学生活动中心的“南方艺术家沙龙第一回实验展”。陈劭雄（1962— ）用 7 天的时间，每天用黑色油漆涂抹自己指定数量的薄膜，并标示涂抹的日期，以此实现他对时间概念的切割。物质材料是普通和现成的，艺术家试图利用那些人们所熟知的物质材料，并通过自己身体的运动过程与物质之间的关系所构成的特殊体验，来传达自己对于时间、对于生存状态的看法。在《七天的沉寂》中，陈劭雄在设定时间内对塑料膜的涂抹不是形式主义的审美课题研究，而是一道必须完成的程序，涂黑行为的时间性和内心感受成为艺术家自己不可回避的作品因素。两年后，陈劭雄在广州红蚂蚁酒吧作了《5 小时》装置行为艺术活动。他用彩色日光灯制作成一个简约的四足动物，动物的腹部悬挂一个旧式闹钟，一块木板上标明一段规定的时间，日光灯的镇流器放置于盛菜的盘子里，盘子放在吃饭桌子上。他自己坐在桌旁，一条灯管连接着他的嘴巴与四足动物的头部。艺术家的这个装置行为活动有明显的寓意与象征，即展现物质世界对人的包围和对人的精神影响。

1992 年，宋永平、王亚中、李建伟在太原市的大街上利用自行车进行了名为“CHINA 山西太原 1992·12·3”的行为活动。艺术家们没有就这次活动提出涉及意义的阐释，因为在他们看来，进入了 90 年代之后，关于“意义”，艺术家已经没有任何发言的权力和可能。在作品现场，洋溢着的是一种破坏的快感。

1992 年 8 月，宋永平等一部分艺术家筹划了“乡村计划”活动。这个活动通过一个综合性的系列艺术活动方案构成。参加的艺术家有王亚中、刘淳、王春声、周毅、申冠群、韩斐、常青、张国田、樊小力、李少平、李晨、唐晋、李建伟等 20 多人。不过，将这次于次年开始实施的活动看成是严格意义上的观念与行为艺术并不妥当。参与者在山西吕梁地区黄河沿岸进行考察，所完成的一批绘画与摄影作品、电视片《乡村计划·1993》、MTV《乡村计划·1993》和报告文学集《乡村计划·1993》更多的是一种劳动分工的结果。《乡村计划·1993》的针对性是 90 年代商业化导致的普遍的物质主义。艺术家们指望通过这个活动回到艺术的原始冲动，重新获得灵魂的真实。

与之相比，孙平（1953— ）借“广州双年展”在广州“发行中国游戏 1 号·中国孙平艺术股份有限公司人民币 A 股股票”的活动更加具有观念的破坏性和扰乱人心的作用。1992 年 10 月，孙平在全国数百位前卫艺术家参加“广州双年展”的同时，在广州美术学院发行“中国孙平艺术股份有限公司发行人民币股票（A 股）”，戏剧性地模拟了股市的场面。1992 年，在邓小平著名的“南巡讲话”之后，中国南方的经济形势对全国各地都产生了影响，

参与股市成为大众生活中的一部分。艺术家将这样的生活现象快餐式地模拟出来，表达一种嘲弄和幽默。

在1992年10月的“广州双年展”展厅内，于同年5月成立的“新历史小组”成员任戬、余虹、张三夕、周细平、王玉北、叶双贵、祝锡琨、岛子、傅中望以清理工的身份，用“来苏水儿”喷洒地面、搓擦作品，希望以此将这个商业主义的展览转换成病院。这些艺术家认为，“广州双年展”是艺术商业化以至艺术出现病变的实例，金钱的毒素已经侵蚀到了艺术的精神领域，因此，“消毒”行为是一种保持艺术纯洁性的行为。[2]消毒行动一直持续到年底。他们不仅对“广州双年展”实施“消毒”，也对“广州大尾象画展”实施同样的行为，同时，他们还发布了有关艺术展览“消毒”的文件。

1992年底，在甘肃省兰州市出现一个自称为“兰州军团”的群体，这个群体的初始动机是对这年开始出现的艺术品商业化现象表示反感。由于“广州双年展”商业运作机制的影响，类似“操作”和“生效”这类词在前卫艺术领域广为使用，不少80年代的新潮运动的主要人物对市场操作开始充满热情。然而，在成力、马云飞、叶永峰、杨志超、柳以忤这些艺术家看来，物质主义正在腐蚀艺术家的灵魂，这显然是危险并对艺术有害的。于是，一场清理与批判的行为演出开始了。1992年12月12日，“军团”的成员采取“自由组合、自然穿插”的组织系统原则，提出了实施行为艺术活动“葬”的计划。1993年1月8日，他们用医院的空白死亡通知书和拟订的讣告，邮寄给全国各地的艺术家、批评家，讣告发在《山西日报》上，告知已经“死亡”的当事人则是“长期勾结批评家、画商、报刊编辑，制造人事关系，疯狂销售作品的艺术家钟现代”。1月17日，举行钟现代的葬礼。会场用冰做悼台，四周放有黑色花圈，后面设置骨灰坑，前方躺着“钟现代”的玻璃棺材，再前方是一幅10米长的黑布，上面写有巨幅白底黑字“葬”和红底黑字“三打”、“三反”（“打倒画霸，打倒画刊，打倒画贩子”，“反对找人，反对卖画，反对刊登”）。军团成员在宣读悼词、呼喊口号、燃放鞭炮后，轮换穿上全红、全黑、全白葬礼服，面戴口罩，由四人抬起“钟现代”的棺材，走向市区。最后，被汽油烧为灰烬的钟现代的“骨灰”被葬入小木箱内埋于地下。现在看来，这次行为艺术活动更像是一次由愤怒导致的象征性抗议，是一次艺术家思想危机的生动记录。

发生在长城司马台的一次行为艺术“郑连杰司马台长城艺术93”，被认为是90年代规模较大的行为艺术活动。在艺术家郑连杰的组织下，包括摄影家、作家、诗人、记者、大学生以及司马台一带农民共同参与了活动，在长城的残垣断壁上，完成了“大爆炸”、“黑色可乐”、“门神”、“迷失的记忆”四个主题的行为装置作品。郑连杰的这次艺术活动长时间和大规模的表演与劳动让人惊叹，被认为是“反映当代人的迷乱心态，寻找丢失麻木了的精神魂灵”（高岭）的一种实践。

1993年10月，艺术家汪建伟（1958— ）与四川成都郊外温江县涌泉乡一组的农民王云签订了种植小麦一亩的合同，约定共同种植一季小麦，以观察与记录种植动态综合系统，印证世上一切信息（包括有形的自然物理实存与非自然的无形精神意识）都是处在输出输入的循环之中的看法。同年10月，耿建翌在杭州莫干山中学请20位观众在教室里填写《婚姻法》知识表格，这更像一次考试的活动引发了一场关于法律、婚姻、家庭等问题的争论。1993年5月25日开始，艺术家黄岩（1966— ）计划用十年时间拓印拆迁的各时期建筑物的局部，他把这个长时期的行为命名为《收藏系列·拆迁建筑》。在1993年的文献记录中，我们还可以找到蔡国强在长城西端嘉峪关的

戈壁滩上实施的《万里长城延长一万米计划》，黄岩在沈阳实施的邮寄艺术《毛泽东像章》，王友身在北京长城用丝网印刷、白棉布、报纸实施的作品《报纸·广告》等等。但是，观念艺术的更加兴盛则是在1994年之后。

了解从1989年到1993年之间前卫艺术家观念的转变和心理状态是重要的。当然，凭借象征性的材料说明历史或许更为有效。在一个理想主义即将彻底消失的时候，'85时期的重要艺术家舒群在1994年的秋天进行了一次被称之为行为艺术的活动。舒群挽救"理性主义"的奢望表达了50年代出生的一代艺术家的普遍的心理状况。

舒群于1994年进行的这次"向理想主义致敬"的活动是这位艺术家理想主义病态梦境的一次演示。[3]尽管舒群完成了他的行为组织工作，但是，几年之后他对这个时期的回忆是伤感和绝望的：

在"广州双年展"上，我发现"反叙事写作"和"小叙事题材"几乎覆盖画坛，由此，我反倒看到了坚持"宏大叙事写作"的存在价值，正因为时代抛弃历史已到了不敢承认其客观存在之时，重新揭示历史的存在就变得越发有意义，这种反潮流的工作选择使我想起顾准在"文革"中对"经验主义"理论的研究。从当时看，顾准的工作也有悖时代潮流；但从今天看，或许只有顾准的理论研究对今天的实践有意义，最起码它的存在告诉我们，偏离"时代潮流"的写作完全可能在"另一时代"被证明其写作的理由和根据。毕竟我们所处的时代已不同于以往，在一个"准开放社会"里，一种孤立无援的写作虽可能被人们忽视，但却不至于因此而受到"政治迫害"。正是在这种思考背景下，我提出"新理想主义"的概念，并进而推出行为艺术活动"舒群新理想主义第一回展"。

在这个念头刚刚产生的时候，我甚至很激动，觉得可以以此视角为依据再掀起新的"意识形态浪潮"，于是我便打电话给黄专，谈了我的"发现"和感想，黄专说："又搞新理想主义了？"此后不久黄专也抛出了一系列论述"文化理想主义"的文章。有关我的"新理想主义"的见解我曾在《谁是自由的敌人——对政治波普的批判性考察》、《后现代不再是自由的守护神》等文章中加以论述。

然而，"展示"活动结束后我便发现，如今我们已不处在一个意识形态时代，实际上人们已不再关心我们的脑子在想什么、怎么想，而只关心社会能给他们带来怎样的生活条件、福利，并且这个指标是很一元的，那就是他们要富裕、要权力、要享乐。或许是中国人太穷，从来都太穷，因此他们无法理解教徒或准教徒的精神追求。总之，"新理想主义"的倡议所得到的漠视使我更加陷入到一种濒临绝望的境地，这种情形使我看清了中国人的无意识人文地基，它的客观境况使我终于认识到，在中国我们只能像"猪狗"一样活着，而没有任何可能通过奋斗过上一种付出与回报堂堂正正的"有尊严"的生活。

这以后人生的路究竟该怎样走，我基本上处于茫然状态。大概只能随缘自在，做些力所能及的独善其身的事。

与舒群的这种绝望的理想主义相对照的是，1994年恰好是中国部分前卫艺术家在国际社会中开始获得影响的一年。在1992年年底和1993年，市场与金钱在前卫艺术领域还没有得到毫无顾忌的承认；艺术家们还没有十分肯定市场和金钱能够协助他们颠覆旧有的意识形态和审美权力，尽管他们似乎感受到了市场的力量和金钱的作用。然而从1992年之后，许多艺术家逐渐成为有产者，从金钱的增加、到住进宽敞的公寓，再到拥有私家豪华汽车，直至巨大的别墅和工作室。前卫艺术领域

里开始了攀比物质上的成功和名誉的提升。

所谓“’85精神遗产”，对于50年代出生的前卫艺术家来说也许是一种具有荣誉感的称谓，即便他们对这样的“遗产”有某种怀疑，也仍然对之表示含糊的敬意。可是，这种对英雄主义的过去的缅怀和对相关联的理想主义精神的保持在90年代更多地成为了不合时宜的态度，遭到嘲笑和蔑视显得很自然。在那些更为年轻的艺术家和批评家看来，发生在中国的难以置信的急速变化已经把“’85时期”远远地抛进了历史的深渊。市场经济所带来的意识形态已经消除了现实曾经有过的外貌，金钱催生了社会的急剧变化，无论是物质地貌还是人文地貌都已经面目全非。在金碧辉煌的建筑与肮脏龌龊的角落并存的社会中，在一个普通市民也许会一夜之间成为城市某个豪华场所的中心人物的现实面前，社会对于艺术有什么样的要求，已经成了一个无法求解的谜。与此同时，政治权力中心所倡导的实用主义，也进一步在事实上终止了关于终极意义的讨论。艺术家本来可以成为参与社会与历史发展的人，他们在80年代就是这样在做的，但是，后来的艺术家们发现，当艺术家承担责任的愿望被压抑和控制之后，他们所追求的意义由于无法受到权力的确认，变成了没有任何意义的意义。不是讨论“真理”没有意义，而是说什么是真理不由讨论来确定，确定真理的不是真理本身，而是权力系统的操作。显然，现实的状况赋予并加强了艺术家对艺术问题的重新认识。

批评家指出，90年代的观念艺术是对80年代“新潮”艺术失败的拯救。[4]这种历史必然论可能是存在于观念艺术家中的一种说法，但真正的问题是，这一个特殊的历史语境：90年代的观念艺术是在一个没有哲学背景，没有理想目标，没有学理逻辑，没有合法支持的新语境中出现的。利益背景、政治目的、权力较量，艺术家们在面对它们的时候，似乎已经不可能继续使用80年代的思想武器，他们必须为自己寻找新的方向和新的方式。

90年代后期的观念艺术与90年代前期有了显著的不同。尽管观念艺术家对自己的展览与活动有可能被关闭这样一种境况保持着心理准备，有时甚至是充满期待，观念艺术的私密性已经不是对公开性与普泛性的有意识的反抗，而是一种退回到个人的自然状态。事实上，在90年代后期，由于社会环境的进一步宽松，观念艺术的展览权利已经不再是一个严重的问题。只要有经济的支撑，无论是在地下室，还是在正规的艺术展览场所或公开的社会场所，观念艺术展览总能够得到完全或不完全的实施。最突出的具有说明性的事例之一，是1996年6月由批评家朱其策划的“以艺术的名义”展览在上海的举办。作为90年代第一个全国性的装置艺术展，策展人在确立主题、争取合法的美术馆场地、寻找资金、邀请艺术家以及确定整个展览的艺术背景和性质方面都拥有自足的权利。最重要的是，这次展览是装置艺术第一次在政府美术馆的合法化举办，参展的作品既包括了装置，也有VIDEO ART、观念摄影。

当然，这种情形并不意味着新艺术获得了彻底的创作自由。“以艺术的名义”之所以能够在官方美术馆展出，除了其他一些原因之外，也是由于参展作品——本身正如展览的名称所表明的那样——“不再具有90年代前期的社会政治批判色彩”（朱其），权力检查机构对观念艺术的意义缺乏理解和判断。由于观念艺术在主流艺术机构的词典里没有位置，观念艺术事实上处在权力体系之外的非法状况没有彻底改变，一旦情境发生变化和发言人的立场需要表明其特殊性时，观念艺术仍然容易演变成为一个政治话题。这是这一时期中国前卫艺术的特殊境遇。在自由市场经济观念被引进的同时，政治领域的意识形态控制仍然

存在，新闻监察与文化权威机构的管制仍然十分强大，它们通过新的监控工具和手段进行着更有效和更隐蔽的管理。从一般层面上看，所谓艺术的自由似乎仅仅局限于追求物质或者金钱的自由，而艺术表达和艺术观念的自由，则是一个很难合法化的东西。如果观念艺术的触角只局限于艺术行为发生的小圈子，权力话语似乎并不关注，总是让其在小圈子内自生自灭；如果艺术的触角试图超越这个小圈子，扩大到更广泛的领域，那么它就会受到权力体系的限制。限制往往是十分有效的，因为权力系统控制着整个大众传媒。在更多的时候，艺术家的工作几乎是在默默无闻中进行，在默默无闻中结束。事实上，许多发生在地下室、工作间、展览厅和荒山野岭的艺术行为都无可奈何地成了艺术家的“私密性”活动——它们找不到有效的传媒途径来扩大自己的影响，它们的观众大多数时候是纯粹的虚构。值得注意的是，正是由于观念艺术的这种特殊的窘迫，由于艺术家潜在的传播愿望，导致了大量印制和设计低劣的印刷品产生，没有正式出版刊号的画册、单页印刷品、明信片甚至书籍的制作，成了观念艺术家的艺术工作的一个重要组成部分，这些私人生产的媒体，成了观念艺术的特殊展示场所和传播渠道——现场永远是少数人目击的。

也正是由于观念艺术的特殊语境，艺术的制作与行动本身不再被追问，而只能被观看和默认，那些在艺术圈里非常熟悉而对社会大众来说不可思议的言行没有针对任何一个普遍的问题或者说意识形态。艺术家们已经清楚，艺术对社会的影响力十分可怜。苦苦追求同社会和普罗大众接轨的“终极关怀”已经不合时宜；对社会发动挑战也同样是艺术反映论的余续；权力系统采取了放任自流——如果艺术表现出没有直接的攻击性——和严格管制——如果艺术表现出令人担心的可能性——的方式，使得艺术家将注意力更加沉湎于完全自由的私密空间。失去“终极关怀”的精神状态的人的表现变得没有逻辑性和普泛性，想象、梦、性渴望、怪念头、金钱问题、肉体刺痛、智力游戏……总之，一个日常的个人经历或荒唐的念头，都可能成为艺术的课题。在没有价值支撑的彻底自由的状态中，观念艺术所制造的反常事件时有发生。例如刘新华每天用他的阴茎蘸上墨水在《大不列颠百科全书》的中文版上一页一页地像印鉴那样留下痕迹；而在王劲松、刘安平于北京大华影院放映录像作品《SW—北京您早》过程中，赵少若和刘安平在没有事先宣布的情况下，突然将准备好的墨汁泼洒在观众身上，受害者包括了前卫艺术的“教父”栗宪庭和其他一些艺术家。这些戏谑性的事件具有一种特殊的象征意义：观念艺术在无法正面挑战社会的时候，只能转向艺术家自己，转向由艺术家和批评家构成的艺术界——他们成为他们自己作品的观众，他们成为他们自己作品的调戏和伤害对象。

艺术家与他们的工作

邱志杰（1969—　）最早的有影响的观念艺术作品，是在一张纸上书写1000遍《兰亭序》，直到这张纸被填写成黑色。艺术家的行为有非常明确的意图，他要让历史文化符号在反复书写的过程中消失。由于这类反复性的观念艺术非常普遍，艺术家关于他的这个所谓“书禅”的解释可以成为人们理解类似作品的实施动机和基本的心理依据：

从1990年开始我受到“FLUXUS”运动的影响而关注造型艺术中的时间问题，缘此所发生的一批带有过程艺术意味的行为称为“作业系列”。

最初在时间中展开的是对中国书法的原

则的知识考古，用剥洋葱的方式逐步把传统书法中非实质性的因素加以清理。首先排除的是文学性，将书法还原为造型活动，即墨迹的构成而达到了抽象的视觉纯粹性。第二步是将书写还原为书写动作本身而非形迹的制造，在形迹的放弃中倾听书写活动自身对主体的引导：书写是以制造后果为借口的书写者的微型舞蹈，主体的价值在形迹的消弭中才真正获得。在墨底上的重复书写既严格遵守着中国书法的所有古典规范又强化了其作为"书禅"的固有内涵，即在日常的反复操作中书写着局部生命的游戏化。并由该种游戏的无趣推动书写者自身状态的转化。因此书写一千遍《兰亭序》就其媒介而言是对中国书法所进行的还原，而不是任何意义上的革新。

书法从来不是古典文人安身立命的事业，尽管是他们生命情趣的流露。在书法的古典形态中，文人的手迹安于一种准艺术的身份而达到了内部的完美，"《兰亭》"这样的草稿纸被奉为无上经典，标举了一种忘我的非刻意性作为价值，即对形迹雕琢的最终否定。书写作为动词，不是对一种物的命名，而是对一种身体状态和心灵状态的追忆。通过还原这一点，临帖被朴素化地为抄字，对墨痕的塑造放任为笔锋的盲目运动，墨迹由书写的目的重新成为书写的后果。书写就此成为对于想象力极限内外翻看的自我调查。这种调查在个人生活中负荷着一种遗忘的功能，几乎带着轻度的癫狂。这是在目的性过甚的事务中的逃离，因此与想象力有关。

所以，真正展开的是书写活动信息值的弹性理解问题。信息在反复对自身进行复制，在无限增殖中不断地损耗，这是加法和减法的雌雄同体。个别形体在诸形体的密集中成为隐形人，最终一切形体都将成为隐形者。书写过程中形的质变是信息运动的热寂过程。由于这种双向性的存在所引起的弹性理解实际上产生了理解的不可能性：只有在形迹消隐之后书法自身的形象才在场，在无形迹的书写中，对古典规范的意识才真正获得其清晰化。这些规则的存在表明艺术的根本功能：将生命分割为目的性的操劳和思悟性的操劳，分割为理性和非理性。主体在其对规则的追寻中进行的自我搁置是一种必要的死亡，是反思性的想象力的立足点，这时，书写一千遍《兰亭序》就成为对艺术的本体论论证。

一千遍是一个随意设置的目标，就其功能而言，该数字可以任意延伸或掺入水分。

37-1 邱志杰 《兰亭序》 1990年 70×150cm 香港汉雅轩藏

选择《兰亭》主要不是出于对祖国文化的特殊成绩，而是因其高知名度。因为熟人的尸体比陌生人的尸体更有魅力，更使死者生前表演过的姿态有其在场性。

以后，艺术家又寻找了另外的表现方式。艺术家曾在杭州用笼子、文字和人实施了作品《立场》。实施者站在笼子之外，笼子上有一块牌子写着："每一个笼子都把它之外的世界关闭在它之外"。通过这件作品，艺术家试图把一种形而上的困惑图解成通俗的表达，以展现艺术家所进行的智力活动。

同时期进行书写性作品的还有宋冬（1966— ）。从1995年1月起，艺术家就开始在《水写日记》里将私人生活的内容用水进行书写，在同一块石头上记"日记"。可以想象，那些用水写成的"私生活"在清晰地留在石板上之后，马上又会随着水的蒸发渐渐消失。周而复始地书写，使逻辑上被公开的内容永远不为人们所知。宋东的作品是一种关于生活"悖论"的思考的结果。艺术家是如此着迷于此，以至在1999年最后一天里，他还在观众的围观下公开书写看不见的日记。

徐冰在北京翰墨艺术中心实施的《文化动物》也与文字有关，而且可以被看作是他80年代末创作的《天书》的变体。在《天书》中，徐冰对文字的把玩带有显而易见的西西弗斯神话式的荒诞性。现在，这位艺术家将这种荒诞性推向了极端。他将拉丁文和中文印在公猪和母猪身上，通过公猪和母猪之间的交配，来构成一种对所谓"东西方文化交流"的残忍讽喻。如果说徐冰在过去通过伪造中国文字体现了一种对传统文化的怀疑的话，这种严肃的或分析性的怀疑现在已经被抛弃了，转换成了更加世俗化、更加明确的对文化价值的彻底否定，转换成了邪恶的日常生活游戏。当然，徐冰对文化的意义的否定仍然是策略性的。正是这种策略性的否定，保证了艺术家继续以"文化"或"艺术"的名义对文化和艺术进行颠覆和怀疑。

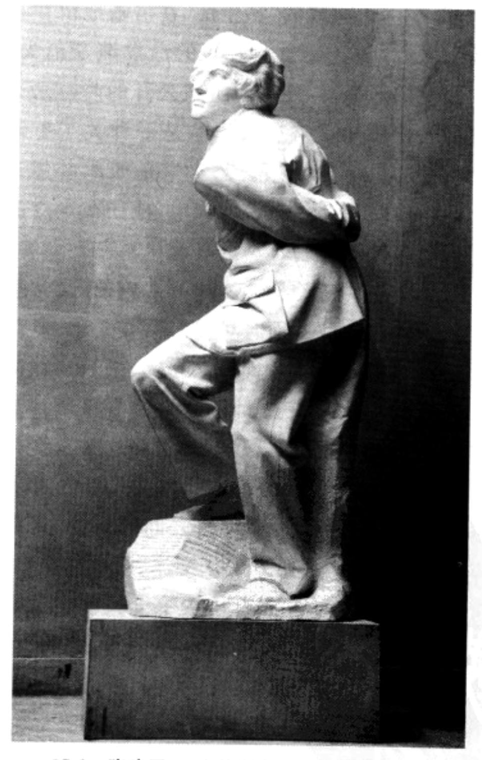
与徐冰的作品相呼应的，是王南溟（1962— ）的《字球》系列。这个艺术行为已经持续了10年。在这件作品中，中国传统书法的"功课"被"推到了极限"（黄岩）。那些经过书写的纸被捏成一个个团，堆积在一隅，创造了一个字球铺天盖地的环境。从录像和照片上看，艺术家试图通过这些字球表达一种反传统的观念：传统、书写及其构成的"文化"事实上是一种没有意义的重复与繁殖。这件作品的意义不在于书法的平面性与绘画性如何"转变成书法的立体性、雕塑性"，而在于一种对传统文化的否定态度。

广州的林一林（1964— ）和徐坦（1957— ）的作品大都与城市文化相关。1995年，林一林在广州实施作品《1000块与1000块》。林一林在广州市内通往火车站的一条交通要道上，不断地把一堵刻意砌成的墙的砖头从一端搬到另一端，使墙体慢慢地向马路的对面移动。经过90分钟的不断搬砖移墙，整个墙体穿过了马路。这几乎是一个体力游戏：它测试着艺术家工作期间能力和环境的可能变化。有意思的是，在一个多小时的行为过程中，马路上的交通没有受到艺术家工作的干扰。徐坦的作品《爱的寓言》被认为涉及后工业化社会的问题。作品利用在商店里常见的服装模特材料，来表现人身为兽形的一男一女的亲热场面，并把这一戏剧场面的发生地点放在广州一酒吧的户外，艺术家还在模特周围放置了一些玩具枪作为道具。"爱情加暴力"的象征意味是显而易见的。在这件作品中，"爱情加暴力"的场面到底是针对"后现代"的社会，还是针对艺术家自己的潜在欲望，我们不得而知。不过，行为本身似乎说明了，艺术家希望将个体的感受移植到普通的公共空间，希望对所有

熟悉或不熟悉酒吧环境的观众提出问题。

北京艺术家王友身 1994 年在自己的家中实施的作品《营养土》，也是在进行这样一种提问，也是在试图将个人经验上升为公共经验。王友身把父亲用来种植花草的营养土铺满整个单元房，并让自己的家人像往常那样，在撒有“营养土”的地上经过，“照常生活”。据艺术家自己报告说，他这样做的目的，是要测试“营养土”的营养成分。艺术家后来将这个基本概念进一步扩大，开始思考“土”的迁徙与地域环境的关系，思考“这类优质土对自然环境、人文环境，是否真正具有‘营养’”。艺术家有计划地购买“营养土”运至异国，同时又购买异国“营养土”运回国内，试图通过“土”的移植，来切入当代文化的存在语境。张新的作品同样也使用了土壤这一媒介。只不过，她通过土壤所要表达的，是某种生命的悲剧感和宿命感。艺术家在拉萨的建筑工地上采集土壤，将其置于川藏公路。泥土堆成 4 米×4 米的“田”，艺术家在上面种植青稞，每天浇水松土，希望种子发芽成熟。但由于“田”的存在环境是一条繁忙的公路，所以几天以后，“田”的痕迹便随着车轮的碾压而消失。

从 1993 年起，黄岩对中国 20 余座城市的拆迁建筑物进行了拓印。拓印对象包括建筑物的门窗、内墙、外墙、楼梯、门牌、走廊，还有人的一些生活用品等。古老拓印技术的拓碑功能在黄岩手里转换成直接对建筑物的形象记录，这个作品被认为是通过“城市考古学”的方式来呈现中国城市的巨大变化。黄岩的作品的实施行为往往需要巨大的忍受力。1994 年 10 月 1 日 8:00—22:00，艺术家在长春市斯大林大街沿线拾拣各种垃圾 1000 种。行为的过程照片和部分垃圾复印件被制成“黄岩新闻——垃圾新闻”，通过邮寄方式发往全国各地。对城市和城市废墟的关注，在艺术家张大力（1963—　）的作品中也有体现。张大力的“18K”的实施，是在北京多处拆迁废墟的墙上，画出侧面人头形或打出许多侧面人头形的洞。不同于黄岩的是，张大力将不同背景下形成的人头造型拍成照片，使其成为自己艺术作品的特殊商标和符号，并一直沿用下去。作为三人联合工作室成员的隋建国（1956—　）、展望（1962—　）、于凡以及姜杰、林青等在位于北京市闹市区王府井地段、正值拆迁的中央美术学院废墟上，也共同实施过题为“新王府广场”的艺术活动。隋建国用废旧的课桌椅和被遗弃的学生雕塑习作制作成《废墟》；展望在正在变成废墟的教室里用标语和自做的大块水泥砖制作《课堂作业》；于凡的《美景》是把空旷的教室变成了带有游泳池和太阳伞等用具的休闲胜地。像黄岩和张大力的作品一样，这几



37-2　隋建国　《衣纹研究——被缚的奴隶》
1998 年　玻璃钢喷漆　220×100×70cm

件作品也与城市的地貌变化构成了形式和观念上的联系。



37-3 徐冰在准备他的作品 1995 年

周啸虎(1960—)的装置作品《过期袋装物品》采用的是社会学的调查方法,调查对象是少男少女。周啸虎让一些参与作品的少男少女把一些"期刊"或"文本"做过期袋装处理,由艺术家自己规定被调查的文本的使用日期,"某年某月过期作废"。调查的对象在指定日期内以一种类似日记的文本记录自己的心理活动,个人的私生活(个人话语)和公共话语(文本)被周啸虎强行并置在这一件作品里。"隐私"调查的最终结果,观众不得而知。不过,作品所暗示的这种对别人"隐私"的窥视兴趣,倒是与 90 年代后期大众传媒中掀起的一股"隐私"热形成了有趣的对应。

尹秀珍(1963—)不是那种把自己局限于理论上的女权主义的艺术家。作为艺术家,她关注的是现实生活中大众共同关注的话题。她在一个和签证有关的作品里,用一袋袋中国生产的水泥将老东德大使馆签证处的桌椅覆盖,作品创作的过程和最终构成的视觉冲击力,表现了艺术家"对签证的文化权力的质疑"。后来,艺术家又在拉萨用塑料袋、一次性筷子、拉萨河水实施了《活水》,用当地人穿过的鞋和酥油实施了《酥油鞋》。这两件作品都完全避开了敏感的女权主义,转而关注更为广泛的自然生态和文化课题。

戴光郁(1955—)实施的作品《搁置已久的水指标》也表达了艺术家对自然生态的注意。这件作品是将 250×200cm 木制宣传栏固定于西南重要城市成都的街边人行道上,将 $30m^2$ 宣纸裱于宣传栏前的地上,再将 12 张黑白摄影的头像浸泡于盛有污水的医用方盘内。课桌上放着医用方盘,在方盘的左侧,陈列着水样(被污染的河水)及用污水泡的茶和饮茶水杯。随着时间的流逝,人们发现那些原来清晰可见的图像渐渐被腐蚀,直至最后消失。艺术家以最简单的方式来表达了自然与人类的关系,由于它涉及到一般常识,很容易为观众所理解。以后,艺术家还参加了有数位中外艺术家在拉萨举行的《水的保卫者》艺术活动。

1995 年,艺术家张洹、马六明、马综垠、王世华、朱冥、苍鑫、张彬彬、段英梅、高炀、祖咒等北京东村艺术家在北京附近一座无名山上,实施了集体作品《为无名山增高一米》。作品的工作非常简单,艺术家们将自己的赤身裸体重叠起来,堆积成一个没有任何造型意味的小丘。这个象征性的增高是如此的有趣,男女裸体的堆积给人的感受既是综合的,也是简单的。

纯粹地利用身体实施行为的典型案例来自朱发东、苍鑫、马六明、张洹的行为。

朱发东(1960—)的《寻人启事》、《此人出售,价格面议》、《身份证》是一个人的存在于



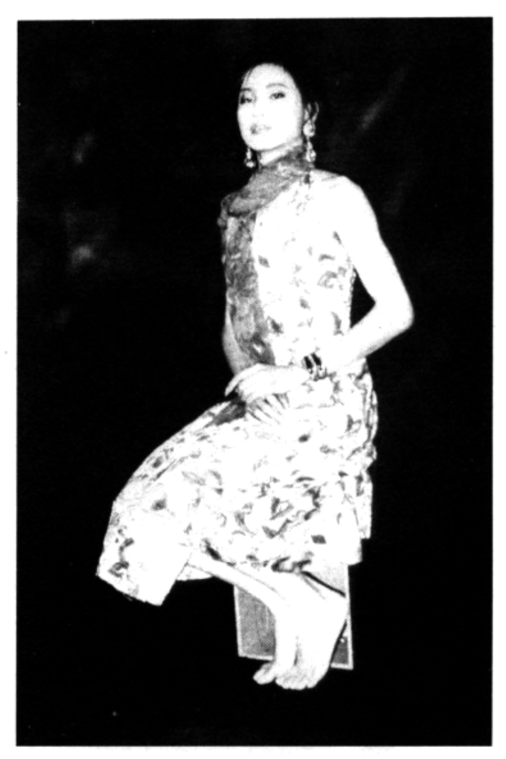
37-4　"北京东村"艺术家集体　《为无名山增高一米》(名字按体重排列：王世华、高炀、苍鑫、马综垠、祖咒、张洹、马六明、段英梅、张彬彬、朱冥)　1995年　行为

社会中消失的象征性记录。1993年元月，朱发东印制了大批《寻人启事》，在昆明的大街小巷张贴。寻找的对象是艺术家自己。艺术家个人的消失成了这件作品的象征性暗喻。1994年5月，在社会中寻求成功的欲望，导致朱发东流浪到北京生活。他开始实施为期一年的行为艺术《此人出售，价格面议》。艺术家身穿背后缝有"此人出售，价格面议"文字的中山装，行走于北京的街头巷尾，有时还与他人交谈。在艺术家身份无从查找的境况中，艺术家索性将自己的身体也交付给社会，以求得一种象征性的艺术家与社会的价值交换。可以想象，如果有更好的方式唤起社会的关注(或者达成社会与艺术家之间的价值交换)，也许朱发东不至于将这种"当代文化中的自我反省和批判"(高岭)推到这样的极致。1997年3月，朱发东开始实施历时100天的"生活方式"计划。在这期间，朱发东受雇于许多机构、家庭及个人，干活劳动，计时论价。艺术家想要表现的主题仍然与交换有关：艺术家的个人存在虽然找到了，但他的社会存在只能在金钱交换关系之中才能够完成。朱发东的作品涉及艺术家个体的社会属性。而另外一些观念艺术家的作品，尽管也是针对个体，却更多地关注了它的物理或者说肉体属性。

苍鑫(1967—　)后来在《舔》的实施上更进一步表达了艺术家对肉体的无意义关注。在这个不断衍生的作品里，艺术家先后用自己的舌头舔了30种不同的物件——书、生物等。苍鑫认为在这个物欲横流的时代，每个人都具



37-5 朱发东 《寻人启事》 1993—1997 年 行为



37-6 马六明 《芬·马六明》 1993 年 摄影 荣荣

有病理特征。刺激观众感官的“舔”是一种特殊的体验方式，舌头与任何物品的接触让人有特殊的感受，通过特殊的体验，也许能够促使观众对这个问题有所意识。苍鑫并不认为自己能够置身事外，因为艺术家自己也是“患者”。在这样的作品中，艺术家自己的物理存在和针对这个物理存在实施的自虐性的具体行为，成了意义的主要成分，艺术家通过肉体来演示生活中的逻辑断裂，或者物理世界中能指和所指的错乱。

这种通过身体来消除习惯逻辑的具体行为，在马六明和张洹的作品中表现得更为充分。90 年代初，作为魏光庆的学生，马六明(1969—)画了一批接近老师风格的绘画作品。可是，这样的作品没有为马六明带来任何意义上的成功。马六明为批评界所注意，是在脱光了自己的衣服，开始实施虚拟的性别转换行为之后。批评家在艺术家最终获得成功的几年之后总结说，马六明曾经经历了一段被社会遗忘的时期，不过，“正是这种遗忘给了马六明一个观察社会的角度和可能——被遗忘的距离正是他清醒观察的距离。因此，他比任何艺术家都更多地说出人性中的异化、悖论、错位、病态与伤害感”[5]。马六明最典型的作品是《芬·马六明》。在实施中，艺术家呈现出一张伪装的女人脸和一个真实的男人裸体。“芬”这个字也许有双重意思：一是女性的提示，二是有分离的含义。作为作品的一部分，马六明将一条活鱼弄熟后端到玻璃桌上，自己坐在桌旁，将一塑料管的一端套在自己的生殖器上，另一头塞入口中，再用筷子把鱼肉和鱼骨分开，置鱼骨架于水缸中。艺术家在自己的随笔

中写道："多年的生活经历使我深深地感到艺术远没有像人们所认为的那么有价值。生命本身的意义远远超过了它。所以我选择了生活式的艺术方式来表达我的艺术观点。"[6]情况几乎就是这样，观众对这位"芬"的怪诞含义没有持续的思考，倒是对一个男女同体的形象产生兴趣，艺术家虚拟的性别转换满足了观众的好奇心。的确，艺术家将自身的生存状态极端地凸现出来表现出勇气，这种勇气也从另一个侧面表明了现实的残酷：一个人必须通过放弃他的基本尊严，才可能获得社会的关注和成功。



37-7　张洹　《12 平方米》　1994 年　行为

自虐性的行为在艺术家张洹（1965—　）的实验中表现得更为极端。张洹在北京东村实施的作品《12 平方米》和《65 公斤》基本上可以被看作是艺术家对观众的心理承受能力的测验。在《12 平方米》（1994 年 5 月）中，艺术家将自己的身体涂上蜂蜜，在一个乡村公厕中静坐两个小时，让苍蝇粘满身体。张洹在他的没有发表的《关于〈12 平方米〉的自述》中是这样描述产生这个行为的动机的："今年 5 月，一个炎热的中午，我去了我常去的'北京东村'的一个厕所，发现里面根本无法下脚，又去了另一个，与前者没有两样，我便骑单车去村里小队的厕所，一来，只能忍耐一会儿，瞬间产生了要做《12 平方米》的想法。"《12 平方米》产生的原因与朱发东和马六明的作品背景没有本质区别：地位低下、生活严酷和必须"忍受"的心理状况。涂抹的蜂蜜、鱼肚分泌物、盛夏酷暑、肮脏的公厕、无数只苍蝇、恶臭和瘙痒——构成了一个让人难以忍受的感觉链条，艺术家这种对"自我价值和生存经验的切实体验"让人触目惊心。同年的 6 月，张洹在他北京东村的工作室实施了《65 公斤》（艺术家本人裸体体重为 65 公斤）。艺术家将自己赤身裸体地用铁索水平吊在天花板上，并在 60 分钟内用输血管将 250 毫升血液滴入到地面的托盘中，托盘下面放置一个电炉，血液不断滴入托盘时被电炉烘烤，发出令人恶心的气味：



37-8　张洹　《65 公斤》　1994 年　行为

当时，自己完全被烤焦的血腥味笼罩着，这种难忍的味道弥漫了整个空间，血和汗不停地向下流着，胸骨是最痛的部位，且痛的时间最长，因身体的重量集中于上半身，双手痛到麻木不仁的地步，每个手指感觉已粗大好几倍，身体移一下位置，就越加痛，最后只能不动最好，我整个身心在全神贯注地体验每一个局部、每一秒钟，从作品开始大约过了一个小时，我觉得我再也不能忍受了，时间太漫长近于凝固，作品结束前的一段时间我咬着牙，体验着这种真实存在的承受力和忍耐力。[7]

1995 年 4 月，张洹在一个建筑工地上再次将自己置身于难以控制的危险处境中：直径 25 毫米的钢管被切割时放出的火花直喷他的身体。艺术家很早就说过："我的作品是为了让大家感到一种压抑。"艺术家自己的肉体在面对折磨时的忍耐程度，成了测试或者制造这种压抑的坐标。

在《2000 年中国故事》里，赵半狄以自己的肖像为主体，制作了一幅庸俗的图像。艺术家作为画中的角色以女性的姿态怀抱大熊猫作哺育状，坐在被荷花环绕的船上，真正的女性角色则充当纤夫的角色。这种角色的颠倒处理是艺术家对社会习俗看法的一种戏弄。值得注意的是，艺术家对熊猫形象的使用，增强了作品的媚俗效果。后来，赵半狄又自编自演了一系列公益广告，并且在其中扮演与熊猫对话的角色。艺术家将社会和生活中常见的问题通过与熊猫对话的方式展示出来，试图唤起观众的注意。与很多行为艺术家一样，赵半狄持续着他的不用再作任何解释的行为，并将这个行为渗透到商业活动中。



37-9　赵半狄　《赵半狄和熊猫咪》　1999 年　行为

1995 年 4 月 21 日，高岭、岛子、冷林、王明贤、张晓军、钱志坚和张枬在北京东四八条 52 号老《美术》杂志编辑部的办公室进行了一次关于行为艺术的讨论。这次讨论会被认为是批评界关于 90 年代行为艺术的第一次学术性

的研究。按照高岭的总结，这次会议对行为艺术“产生的原因从理论上和实践上两个方面进行了梳理；对行为艺术在中国出现的方式和类型进行了归纳；对行为艺术与装置等其他非架上媒介艺术形式之间的差别进行了分析。在行为艺术身处中国现实状态下与接受阐释之间产生的问题、行为艺术与社会公众之间的关系、行为艺术活动中艺术家主体的个人控制能力几个方面的讨论，最为集中也最为高潮”[8]。



37-10　王晋　《娶头骡子》　1995 年　摄影
190×125cm

由于我们在前面已经提示过的那些原因，行为艺术的社会性影响在中国通常极为狭窄。因此冷林抱怨说，“在没有有效传媒对行为艺术进行传播的情况下，行为艺术采用摄影照片和录像的形式来记录，人们对行为艺术活动过程的了解，只是通过图像材料，那么行为艺术现场的感染力无法让人体会到，而且图像材料本身的真与伪也尚有待判定”[9]。岛子认为：“行为艺术的理念既然是对架上绘画的革命，扩大视知觉的媒介和语言，那么再刻意制作成图像材料用来传播，本身就成了问题……”[10]对这个问题持异议的观点强调“图文资料与行为本身是一个整体的两个部分”（张栩）[11]。无论是否强调行为艺术的直接性和现场的重要性，这些批评家几乎都涉及了中国的行为艺术的一个重要特性：行为艺术或观念艺术在中国的生存土壤，似乎不容许艺术家追求直接的现场性。艺术即时的反叛和挑战特征，它的社会性和公众性，一句话，它的现场影响力统统成为问题。在一些艺术家看来，重要的似乎不是艺术行为发生现场的效果，而是其后采取什么样的方式将作品的记录有效地传播出去，以获得社会的认同。如果无法获得中国社会的认同，至少应该获得西方社会的认同，正如冷林所观察到的那样。[12]

在谈论行为艺术的本质特征时，批评家岛子曾提出：

> 行为艺术的美学指标是智性化、社会化、异常化。智性化是指行为艺术家的综合素质包括艺术才能、知识结构、人文理想；社会化是指主体对于特定社会情境的理解、批判、参与、预言；而异常化则是主体语言方式的陌生化，常常带有策动和警示的惊诧感。这三者形成了互为阐释的条件，不可或缺。[13]

然而将这样的定义放置到中国的行为艺术具体实施环境中看，就不难发现，这种经典主义的结论是一厢情愿的。无论行为艺术家采取什么样的表达方式，问题的复杂性不在于批评家或理论家能不能对其进行格式化的阐释，而在于艺术活动本身是否能够以其现场性和参与性达到实际的挑战效果。不管艺术家是否愿意，中国的行为艺术活动一开始就带有

不合法的特征，因而它不可能获得在西方社会中行为艺术能够获得的实施和传播支持。因此，探讨如何在现有的体制下从事行为艺术，无异于研究中国的政治体制以及相关的文化意识形态如何改变。在这样一个大背景下，“艺术家该如何灵活地、完整地表达出自己的意图的问题”其实仅仅是一个在不相适应的环境和历史时期里采用何种策略的问题。中国的批评家知道行为艺术是一种过程艺术，许多行为都是一次性完成的，具有不可重复性、随机性和偶发性，特定的时间形成特定的艺术意义。但是，无论是中国的批评家，还是中国的行为艺术家，都最终不能改变制约这种艺术特征的权力环境和话语环境。

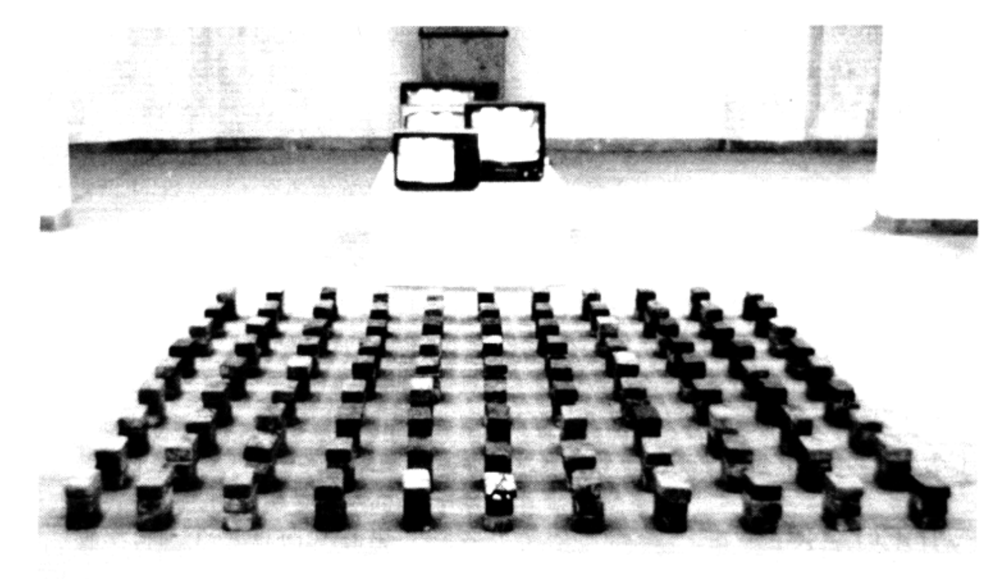
VIDEO ART[14]

尽管 VIDEO ART 概念在中国的出现被认为是在 1990 年，[15]但张培力在 1988 年制作的《30×30》仍然可以被视为中国的 VIDEO ART 的早期表现。1991 年，张培力在“车库展”中展出的作品《〈卫〉字三号》是艺术家在脸盆中用肥皂和清水不断地搓洗一只母鸡的过程。1992 年，张培力又创作了《水——辞海标准版》。《水》的图像内容使人想到艺术家的平面作品《标准音》，只不过，《标准音》中播音员口播的政治化的新闻现在被替换为朗读《辞海》中关于“水”的条目。通过制作这些作品，艺术家注意到，镜头面对的事件和通过镜头实现在屏幕上的事件之间，有着重要的差异，技术条件本身在创作过程中一直在改变着和修改着艺术家的意图预设。

就行为艺术而言，欧洲 60 年代的行为艺术的社会性功能并没有在中国出现，中国的行为艺术家几乎是在孤立的场所和空间中实施他们的行为表演，他们中的大多数仅仅希望在事后利用自己工作后留下的照片进行传播。VIDEO ART 在中国的情况也是如此。在西方，VIDEO ART 作为反艺术市场、反体制运动的一种艺术形态，已经成为资本主义文化体制中的一个有机环节。而中国的 VIDEO ART 没有经历过西方早期 VIDEO ART 那种政治激进主义的功能性阶段，从接触和使用这一特殊艺术媒介的那一刻开始，中国艺术家没有将自己的镜头对准大街小巷。中国 VIDEO ART 艺术家的工作方式往往非常个人化，技术性的问题往往因知识的限度而被回避。艺术家们当然希望利用 VIDEO 来实现新的反叛——既是针对体制的也是针对既定的艺术逻辑的反叛，但是经济与体制的实际状况又总是制约着 VIDEO ART 艺术家的公共化的冒险。尽管 VIDEO ART 开启了一种新的语言系统，中国的 VIDEO ART 如何摆脱象牙之塔，如何成为一种真正意义上的对大众传媒尤其是电视传媒的反讽，成为一种社会化的艺术，仍然是中国艺术家们在整个 90 年代面临的困境。

从 90 年代初开始，一大批中国前卫艺术家陆陆续续地进入了这个新的表现领域。1993 年到 1994 年，颜磊（1967—　）完成了《化解》、《清除》、《1500cm》与《北京红果》。颜磊曾经声明，他对长镜头“有一种偏爱”，在作品中，这种客观性或冷漠性被颜磊极端化了。1996 年，李巨川（1968—　）制作了有 100 分钟长，画面由 1 个长镜头组成，自始至终是李本人的双手捧着一块砖的特写的《与姬同居》。画外音是西班牙语影片《姬卡》的全片声音。1994 年，佟飚在上海的第四届“文献展”上播映《被注视的睡眠》，对单调、枯燥的表现因设备和技术上的问题使单调、沉闷、重复成为真正的粗陋。1994 年，曾历时三年创作了《作业一号：重复书写一千遍兰亭序》的邱志杰移居北京，完成了他的《卫生间》和《埃舍尔的手》。1994 年底，朱加完成了《永远》；1995 年李永斌

制作他的第一条录像带作品；1996年李永斌的《脸Ⅰ》参加了杭州的展览；1994年陈劭雄制作了作品《跷跷板靶子，以肺部活动为支架的观看（拍摄）方式》。



37-11　张培力　《(卫)字3号》　1991年　单视频、4屏幕录像装置、砖

在这些VIDEO ART的作品中，有几件值得我们注意。其中之一是陈劭雄的《视力矫正器》。在关于展示于"大尾象工作组"年展中的《视力矫正器》的描述中，艺术家曾作了这样的解释："名为《视力矫正器》的电视录像装置，是将两部分别以'城市图书及添加剂'和'个人私密肖像'为内容的电视录像搁置于两条分离的视线上，以标准身高及一般观看距离为依据的视点垂吊着两块如同眼镜般的玻璃片，从此视点由小及大的几块玻璃分两路逐渐移至与两端电视屏幕相同的尺寸上，玻璃上写着一些有关语言图像的环状或交叉的句子。从视点上向两部电视观看，分裂的视线使生理上陷于左右为难的困境。而文字（语言）却成了一个重叠的客体化对象。真实的世界、图像的世界及语言的世界这些复杂的关系是哲学上的认识问题，而我的兴趣是关于观看方式与观看方位。"

王功新（1960—　）的录像装置《布鲁克林的天空》颇为有趣。他在家中的房间内掘出一口直径一米的旱井。在井底放了一台屏幕朝上的电视机，画面内播放的——如题目所示——是在纽约布鲁克林区拍摄的天空。作品的意图是让观众从井口探头去看这片地球彼端的天空——你可以幽默地假设，把北京四合院内的这口井一直挖下去，让它穿透地球，在那头可以看到美国纽约的天空。与这种向地球彼岸观看的行为指向相反，录像中的画外音却是"看什么看，有什么好看的"。

1996年4月，邱志杰和吴美纯通过朋友的资助在杭州举办了"现象·影像"展。作为这次展览的策划人，吴美纯在《作为现象的影像》一文中阐述了她的学术思考："以'现象·影像'为题表明这样一种关注和思考：VIDEO

媒体为当代带来了何种可能性？VIDEO ART是作为一种现象的影像而存在，还是作为一种以影像方式存在的现象？"吴美纯相信VIDEO ART具有其独立的艺术方式，其中的影像不过是一种由技术带来的新的内容，其介入社会现实的方式和结果绝不是一台摄像机的一般反映。控制摄像机的艺术家的心理因素的偶然性，导致了影像本身的不可控制的丰富性。

关于VIDEO ART的技术性，一直是艺术家们焦虑的问题。事实上，高新技术所支持的设备在中国艺术家看来仍然是一种奢侈。但是，在吴美纯看来："应该采取一种更积极的姿态去面对现实，即不是坐等国内录像作品的数量和质量普遍提高之后再用展览去再现一种现实，而是用展览行为本身去促进和启动VIDEO艺术的探索。不但作品，展览操作本身也不只是反映而是对现实的一种反应。"事实是，为了得到厂家赞助提供展出器材，他们在炎夏中奔走了无数公司，最终在展览推迟一星期开幕的数天后谈妥电视机的来源。录像机是中国美院教师和在杭艺术家分头从朋友家中一台一台借来的，展览结束后仅清还这些器材就用了数周时间。与此同时，他们根本还找不到一个展厅拥有适于录像作品的完整电路设备，所有作品的总用电量远远超出展厅的电荷。于是，为展览又需从他处牵来电源。在美院学生们的协助下，重新铺设好通向每个展位的电源线时，距开展仅剩30个小时。到9月14日早上8点，当观众和记者们涌入中国美术学院的画廊展厅时，个别作品还在调试之中。

展览展出了15位艺术家的16件作品。有朱加的《永远》，李永斌的《脸》，佟飚的《8月30日下午》，颜磊的新作《绝对安全》，张培力的《不确切的快感》、《焦距》，陈少平的《完全生命检测》，钱喂康的《呼吸/呼吸》，王功新的《牛奶》，陈邵雄的《视力矫正器》，邱志杰的《现在进行时》，耿建翌的《完整的世界》，高士明、高世强、陆磊的《可见与不可见的生活》，杨振忠的《我不是鱼》等影像装置作品。

"现象·影像"展是国内的VIDEO ART结束其零散和潜沉状态的一次集体展示。展览以其完整的学术架构、丰富的作品成为VIDEO ART在中国发展的第一次重要事件。展览刺激了艺术家对VIDEO ART的进一步兴趣和认识，吸引了更多人投身于这一领域的实践。尤其重要的是，它为VIDEO ART的再发展创造了理论条件，也为此类新媒体展览活动在器材、设施等方面的问题解决提供了模式和经验。

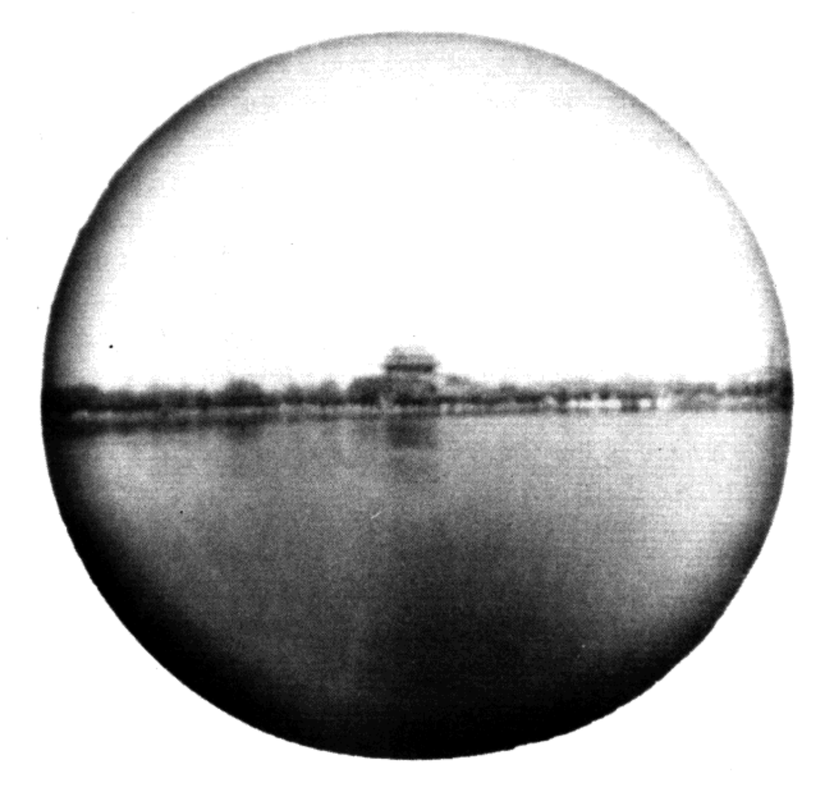
展览中暴露出的体制问题让艺术家们特别是展览的组织者深有体会。首先，拥有先进的摄录编设备的国家电视台与实验艺术无法关联。在大多数情况下，没有足够经济支持的艺术家制作作品的方式都是地下的，他们往往依靠在电视台工作的朋友进行私下工作。这些实验艺术究竟如何能够通过大众传媒进行传播仍然是未知数。再者，大量由个人意念生产的作品在多大程度上可以构成当代文化中一个有价值的环节？国外收藏机构已经收藏了张培力和邱志杰的作品，这是否意味着中国艺术家的福音？架上"前卫艺术"在90年代有了极大的收藏市场，VIDEO ART未来的命运将会如何？直到1999年，艺术家们仍然在生产VIDEO ART，VIDEO ART在各个展览中频繁出现，但是，构成这些展览活动的意义在什么条件下能够被证明是真实和有效呢？

作为当代社会科技进步的一个手段，VIDEO ART成为了艺术表现语言的一种新的选择。但是在90年代的中国，这个新的形象语言却受到双重制约：技术手段的原始性和粗陋性，和意识形态权力体系的限制与打压。然而不管怎样，VIDEO ART仍然构成了中国前卫艺术在90年代的发展，尤其是90年

代艺术发展的一个重要景观。它所提出的问题，也许在90年代末都仍未得到有效的解答，但起码，它已经预示了一个有价值的开端。

观念摄影

摄影成为观念艺术的一个重要部分是在90年代后半叶出现的。尽管观念摄影的一些作者的早期作品与新的纪实摄影风格有关，影像的观念化趋势从90年代后期开始得到特别的关注。摄影观念的解放与VIDEO ART在中国的出现有着相似的现实和文化背景。由于新的观念的介入，艺术家在不必依赖照相一般功能的基础上，使照相机制作的图像加以人为控制变得可能。从这一点上讲，与VIDEO ART一样，照片本身已经不仅仅是记录影像的文献，还可以成为独立的现实——一个貌似熟悉的形象的全新现实。



37-12 韩磊 《虚构的风景》 1998年 摄影

摄影作为“新报道”或者“新文献”的立场在80年代和90年代上半期曾受到学术界的注意，《现代摄影》的执行主编李媚和批评家杨小彦在他们的《1976年以来中国大陆摄影艺术发展的趋势和进程》一文里对其进行了较为详细的叙述。这种风格的摄影图像放弃了“审美”的预设，将镜头的技术结果和看似缺乏理性制约的图像直接提供给观众。虽然没有“审美”的完整性，这些作品却给观众展示了严峻和苦涩的生活本身。这类摄影艺术家将他们的拍摄对象放在日常现实以及社会的问题、矛盾与冲突之中，几乎是用手中的照相机干预表

现着各种社会问题。因一组关于精神病院的摄影作品《精神病院》而闻名的吕楠，就是因为自己的作品非常强烈地将湮没无闻的问题推到了媒体的前台，而获得了普遍的注意。肖全、韩磊、张海儿等都是《现代摄影》最早介绍的摄影家。

肖全（1959— ）的肖像作品放弃了标准的美学，他通过随意抓拍保留了一种平时很难观察到的瞬间，这些瞬间非常重要，转瞬即逝的状态被保留下来，很容易让观看图像的人看到迅速消失的东西，肖全的作品给人以经过时间打磨的感受。

张海儿（1957— ）最初的职业是舞台照明，后来在广州美术学院学习绘画。由于追求"新报道"的风格，他的作品中没有一般意义上的完整概念：模糊的肢体突如其来地破坏着影像和构图的完整，长时间的曝光产生的模糊效果导致一种流动与真实的视错觉，重叠的图像解构了照片的写实神话。张海儿在 80 年代后半期的作品主题多是来自暗中存在的卖淫环境，不仅表现了男人对这些女人的好奇和欲望，也表达了个体之间的对话和相关。另一组给人留下深刻印象的摄影作品是艺术家在 1989 年 6 月在沙河车站被拘留 80 小时之际拍摄的。艺术家大量运用广角镜头，表现了生活在这个环境中的铁路工人、火车司机的现实生存状态。

需要提示的是，上述艺术家一开始基本都



37-13 荣荣 《婚纱》 1997—2000 年 摄影

是职业的摄影者。他们的作品往往依据以职业摄影艺术为立场的出发点。与这些艺术家不同，自从80年代以来，许多非职业摄影者的艺术家也不同程度地使用了照片这种艺术形式。

韩磊（1967—　）作品中的图像有一种陌生的距离感，现实的物象看上去往往像是久远过去的事实，批评家杨小彦称之为“做旧”。韩磊在80年代末和90年代初的几年里以城市名称作标题拍摄的作品保持了这样的述说方式：破败的小巷、普通的行人、落后的烟囱。在摄影家看来，这些“纯粹的图像”本身可能就是一种隐喻。《泥泞中的人们》，作品中的细节——泥泞、残雪、树上的人工花朵、近处小孩的神情、远处在墙边小便的男人和相拥的情人、烟囱、低劣的房屋——构成了一个陌生的世界，虽是现实的，却又遥远得可怕，所唤起的感受让人难以言表。在表现民间艺人的图片里，我们很难说那个“孙悟空”的表情不是作者的一种表达，在不作任何戏剧性的处理的情况下，韩磊提供了一个悲辛的瞬间。在90年代末完成的《虚构的风景》和《虚构的肖像》系列作品里，韩磊继续保留这种摄影“记忆”的痕迹，只不过，通过对作品的后期着色，艺术家更加强烈地展示了“做旧”的主观意味。

卢志荣（1968—　）的作品都以肖像为主。如果说肖全镜头下的艺术家还因作者的经历保持着传统的矜持姿态的话，卢志荣的作品中摄入的艺术家的工作和生活状态就已经完全让人失去了习惯的“审美”判断。卢志荣曾在北京的艺术家聚居的东村——圆明园之外的另一个艺术村——生活过一段时间。直到1995年之前，东村曾是来自中国各地艺术家的暂住地和工作场所。卢志荣关于艺术家张洹和马六明的摄影作品不单是文献性的资料，而且在一个开放的观念艺术领域里，对象、表演以及记录的图片共同构成了一个不可分割的历史文献，记录本身也成为描绘现实的诡秘的作品。1997年之后，卢志荣开始制作编号的“着色”照片。在这些作品中，邪恶的浪漫风情似乎在体现着某种审美，人物与废墟环境相结合，让观众感到不安。在卢志荣的作品里，我们能够看到时间所形成的荒芜——人和他的行为、风景及其残垣断壁。

北京的艺术家王友身（1964—　）也曾经使用过照片作为自己作品的主体，他的室内摄影作品把天然材料和照片结合了起来。《我奶奶去世前后》是艺术家通过连续摄影的方法对私密的个人感受的表达。以后，艺术家还将照片的运用延伸到《营养土》中，将土、方格和他父亲的照片组合成一个整体。耿建翌于1995年创作的《生存证明》是由多份官方文件和人的照片、复印件构成的。艺术家以护照和其他证件上用于证明自身的照片为元素，通过重新安排，来对当今中国社会中各种社会规则进行质疑。作为在1995年底解散的“新刻度”小组中的成员之一，顾德鑫一直采用化工材料制作让人恶心的作品。后来，他把自己的作品与照片结合起来，用动物的肉去表现不同的衰亡阶段。作品中的彩色照片没有了任何“审美”的痕迹，艺术家拿着一块肉的手被灯光照得通红——本来普通的制作手段，强化了肉这种天然材料在特定的被观看下导致的荒诞。

在人像观念摄影作品中，有一类作品值得我们关注。这些作品并不是现实主义或非现实主义地去拍摄物象，而是人为地制造作品的再现对象和环境。作品中的人物或者是经过了艺术家调度的角色扮演，或者是真实的现实中的人物，或者就是艺术家自己扮演的角色。它们都有一个共同的风格特征：通过照片对物象的“真实”再现，通过肢体、环境的调度去展现现实的问题，从而吸引观众对现实问题的注意。邱志杰的作品《好》体现出一种特别的讥讽意味。《好》由一组黑白照片所组成。这

些黑白照片展示几位年轻“白领”的肖像，他们都身着商界白领的“制服”（白衬衣、领带，有褶的长裤，紧身衣，黑夹克），但他们的动态与姿势却令人回忆起文化大革命时代。在《好》中，两个年轻男人挽着一个女人，脸上表现出毫无根据的神气与莫名其妙的希望，身体的姿势同衣着打扮所传达出的信息矛盾对立。邱志杰将陈旧的理想姿态同今天的时尚荒唐地并置在一起，以期唤起观众的疑问和惊奇。

庄辉（1963—　）的作品则与邱志杰不同。他虽然也对自己的拍摄对象进行了摆布，但摆布本身并不包含露骨的象征。艺术家用一架可以 180°旋转的摄影机去拍摄工厂、学校班级、船厂工人或人民解放军战士的集体照。作品的最后效果是可以水平展开的摄影“卷轴”，具有中国传统集体照的风格。这些作品所展现的，既是集体肖像、也是个人肖像，既是个体、又是群体。拍摄下来的群体总是一个“单位”的总和，而且还加上“单位”的外来者艺术家本人。“单位”在中国的特殊体制中是一个特殊的概念，在很长一段时间内，“单位”是个体职工的“家庭”，是他们赖以生存的机构。随着市场经济的迅猛发展，“单位”逐渐成了一个问题百出的机构。尽管看上去“单位”仍然十分强大，统一、团结、保持共同的目标和享受相似的精神乐趣，但在真实的社会语境之中，照片上的这一切又都变得有些虚假和不真实了。



37-14　邱志杰　《好》　1998 年　摄影

海波(1962—)对人在时间中的变化有特殊的敏感。他将自己的家人、朋友的旧照片作为参考，将他们请回"原来的"位置再重新拍摄一次，这样的对比让人吃惊。每个人都有自己对时间的独特看法，可是，海波强行将人物在不同时间里的形象并置起来，让我们也不得不进入他规定的感受中。艺术家无疑是一个感伤的历史主义者，虽然他觉得这样的工作能够让他心情平静下来，但事实上，他提供的时间让人有无止境的感怀。物理世界发生着改变，但时间是永恒的，海波就是想说出这个意思。

郑国谷(1970—)的看似平常的照片让人从广东省一个小城市的日常生活中，看到了大城市中产阶级的消费行为和时尚习惯的影响。在1995年拍摄的作品《我的新娘》中，可以看到身穿黑西服、打扮成新郎的艺术家同一位来自乡村的姑娘在一起。艺术家说服了一个乡村姑娘到新近才突然冒出的众多照相馆中拍摄了荒诞的结婚照。以艺术家的朋友为主角的《游戏》，也同样是导拍出来的：四个身穿休闲装的人在做游戏，其中三个威吓另一个——刀子咬在嘴里，手枪枪口则正对着坐着的那位伙伴张开的嘴。这些主观制造的现实场景当然谈不上"再现"生活，但作品正是在这样一种荒诞之中，既嘲笑了现实，也嘲笑了"逼真"再现现实的摄影艺术。

安宏(1963—)作品的嘲弄方式更为直接。他拍摄的作品可分为两类：一类是表现神灵的，以藏传佛教雕塑为制作基础，并为其添加丝绒动物玩具；另一类明显带有易装癖展示的性质，明显的性征加上淫秽色调的照明。在这些作品中，艺术家都是亲自登场，或者客串角色，或者逼真模仿佛教图式。在宗教类作品中，他装扮成佛教的神灵，并为自己采用了一个艺名：J. G.，意指英武的守护神金刚。当然，安宏的这种装扮作品并不是因为他在佛教神灵中找到了精神归宿，相反，他对宗教精神的作用有着深刻的怀疑——宗教的形象显然没有受到严肃对待。在色情类作品中，艺术家涂脂抹粉后的脸令人想起京剧的脸谱，人造珍珠项链、丝绸、丝绒动物等都暗示着与性相关的淫亵感觉，照得红红如灯笼般的乳房则几乎就是性爱杂耍本身了。艺术家利用"普渡"的图示，利用照相的"真实"，利用自己荒唐的表演，构成了作品对现实问题的质疑。

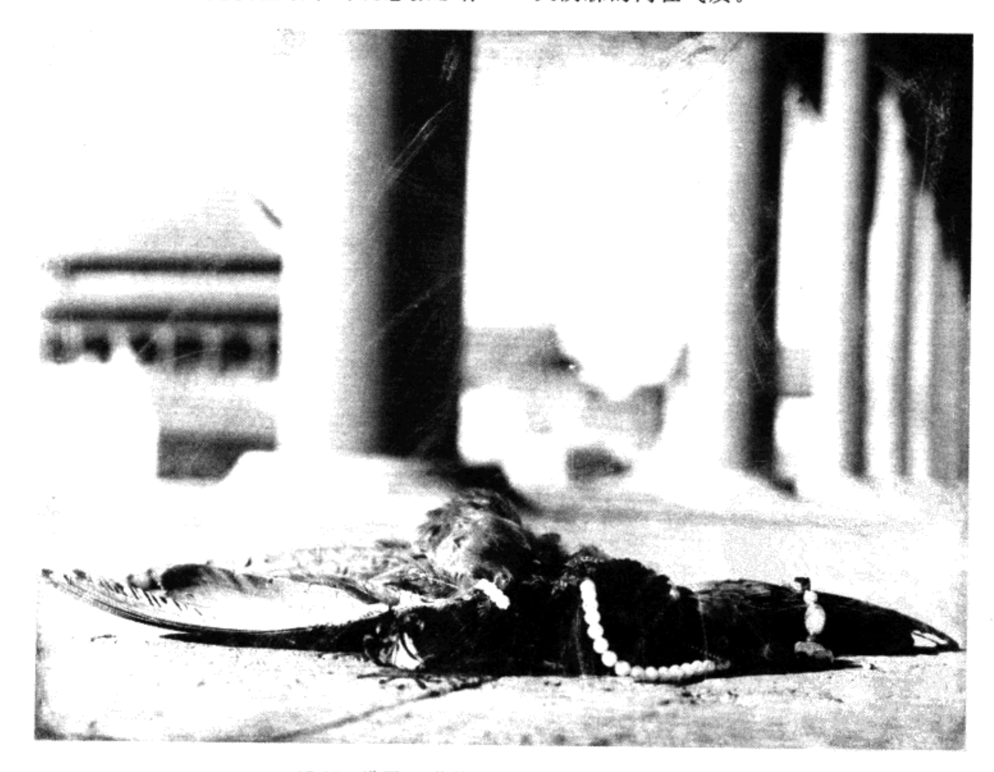
刘峥(1969—)的作品几乎与安宏的作品相似。在《三打白骨精》(1997)中，他选用了京剧表演的场景。演员大多是女性，舞台上填塞着各种装饰物，令人喘不过气来。女性扮演的角色舞姿撩人，穿得很少，有的甚至裸露出乳房。艺术家努力将场面导演成舞台剧演出，作品的标题也在提示与传统戏曲的联系。严谨的传统戏曲模式与无耻的性欲被艺术家并置在一个连贯的空间里，显得特别荒诞和刺激。

杨震忠(1968—)对照片处理的手段是运用计算机。他以富于幽默的手法去处理独生子女家庭这一社会主题。只是，独生子女家庭这一概念是通过处理了的母鸡照片来表达的。在1997年拍摄的四张彩色照片上，他展示了一个家庭的不同阶段：一对"新人"，独生子女家庭，大家庭。母鸡每次都被置于一种单色背景之下。

将道具作为主体的观念摄影方法在蒋志(1971—)的《木木》系列(1998)中得到了复杂的印证。艺术家将一个普通的玩具形象赋予了幽灵般的生命，作品中的"木木"既可能是一个内心的外在代替物，也可能是一个先念设定的象征物。这个被艺术家主观赋予生命的物品甚至还有自己的存在环境。但是，摄影的"真实性"在向观众传达"木木"的生命奇观的同时，也暴露了作品自身的虚构性——真实与虚构之间的悖论在作品中被又

一次证明。

在观念摄影艺术领域里，洪磊（1960— ）是利用传统图像资源的艺术家，他毕业于南京艺术学院工艺美术系工艺绘画专业。尽管他有过一段时间的绘画经历，但在做装置的过程中他发现了摄影手段与自己的趣味的联系。1996 年，洪磊从北京——之前艺术家在这个城市里晃荡与思索——回到常州，从事艺术的"心仍不能死，闲暇之余便学着美国艺术家科内尔的方式，做了一些类似于装置的作品，因为都是些即兴的摆置，便在学生董文胜的帮助下用相机记录了下来"[16]。这些记录自己装置的照片受到了朋友们的肯定。1998 年，洪磊参加了由岛子策划的"新影像——观念摄影展"。在故宫的太和殿西回廊拍摄的《紫禁城的秋天》系列（1997）是洪磊最早的观念摄影作品。故宫是中国人熟悉的历史场所，洪磊将被珠宝缠绕的死鸟摆放在这样的环境中，于后期制作时，艺术家给出了一些多少可以理解的血液，并在照片上留下没有规则的划痕。这是一个艺术家自己编造的历史故事，他相信观众对故宫、清史，乃至更早的宋代历史有基本的知识，于是，这个自己编造的故事很容易成为一种摄影的心理文学：宏伟、残败、凄迷与死亡。批评家顾铮在他的文章《从滴血的死鸟到倒挂的自我》中是这样分析的："通过象征专制的宫廷与象征死亡的死鸟这两个形象的组合，他用艳丽而又华贵的画面把潜藏在这一切背后的一种文化上的阴郁和阴冷，尤其是在宫廷政治中的一种历史黑洞式的阴沉，重现在相纸上，展现了中国传统文化心理中的一种诡谲而又阴森的内在气质。"



37-15 洪磊 《紫禁城的秋天》 1997 年 摄影

以后，洪磊拍摄了苏州园林系列。在典型的园林一隅，曾经在死鸟身边的鲜血从阁楼的窗户和假山的缝隙中往外流淌，水面也被染上了红色。同时，我们也注意到了天边呈现的红色的云彩。任何人可以用超现实的观点去理解这样的作品，然而，这些看上去并不真实的场景是艺术家自己对历史真实的理解。由于内心的悲戚观念，洪磊在利用历史图像资源方面表现出了独特的思想与观念。

与 VIDEO ART 一样，中国前卫艺术中的观念摄影还有充分的发展余地。越来越多的艺术家开始尝试摄影的语言可能性，新的观念摄影展览也多次出现。

注释

1 易英：《前卫话语与商业社会》，载《江苏画刊》1995年第11期。

2 在完成了“消毒”行为后，“新历史小组”着手了“新历史·1993大消费”。也许这些艺术家的内心很快有了变化，他们发现90年代的中国的消费主义不可避免，开始将艺术与消费的概念联系起来。艺术家们似乎明白了，妥协与和解成为艺术继续生存下去的条件，这样就将作品视为产品，放置于流通过程中增值，将艺术家—作品—欣赏者与生产者—产品—购买者这样的关系重叠起来。任戬制作了《集邮牛仔服》、《集邮大花布面料》产品；周细平制作了企业家肖像广告《大肖像系列》；叶双贵是《大陶艺系列》等。按照计划，这些“产品”定于1993年4月28日在北京王府井麦当劳快餐厅展示。可是27日晚，艺术家被公安局告之禁展。任戬事后在一份年表中说：“在展示会的前后15天中，遭遇了政治、人际、事务、艺术各方面的问题，很累，很疲劳，是艺术生涯中创造力被截断的最痛苦的一次体验。”

1994年，“新历史小组”的重要成员任戬在“新历史1994绿色工程 诗风绿2420艺术活动”的新闻发布会上的发言更为明显地表现出商业主义的影响：

> 这次我们“新历史”艺术家与云南西双版纳诗风绿有限公司、大交响广告公司，联合实施“新历史1994绿色工程诗风绿2420艺术活动”，旨在以艺术的方式参与企业产品的促销活动，并以此改变艺术创作的方式。

事实上，这些艺术家对商业与经济运作没有知识，将商业概念引入自己的艺术行为不是出于对商业大潮的无奈就是源自短暂的利益动机，在这样的精神背景下进行的艺术活动显得勉强是可以理解的。

3 上午九时，观众或参与者被邀请到武大人文馆门前集合。人群到齐后，佩带着红领巾的舒群招呼大家走下通往体育场的台阶，台阶上铺有绿色的条形地毯，台阶两侧有身穿海军军官服装的学生向观众敬礼。走过约有两三百米宽的体育场，观众来到通往武大理学院的台阶前，台阶上铺有大红色条形地毯，并再次见到站立在台阶两侧身穿海军军服，颈上佩带红领巾的学生向观众致以“纳粹礼”——这是舒群的精神特征。登上台阶，就到了展示“作品”的活动现场。观众的前方是一直通向理学院教学楼的宽阔的台阶，理学院是一幢颇似西方古代城堡式的建筑，两段台阶中间还有比较开阔的平台，“作品”就挂在平台上方的石墙上，起初只看见印有星星火炬图案的红布静静地挂在那里，共八块。不久，音乐声起，是亨德尔的

《弥赛亚》,随着音乐声缓缓的节奏,八位身穿少先队队服的女大学生将八面“红旗”徐徐升起。于是,人们看到舒群的八幅油画新作,仍是舒群的教堂系列。接着,响起了少先队的鼓乐声,鼓乐声由远至近,大约由几十个少年组成的少先队鼓乐队由顶端的楼梯列队而下。在鼓乐声中,少先队员们给每位观众佩带“红领巾”,并向他们致队礼。待这一仪式完毕后,鼓乐队息鼓,广播喇叭响起了《少先队队歌》和《我们的田野》这些出生于五六十年代的人最熟悉的少年歌曲。歌毕,“城堡”上方忽然放下十数条红色条幅,上书:“向理想致敬,向崇高致敬”,并同时鼓乐齐鸣,数千只鸽子与数千个气球随之放飞。最后广播喇叭中再次响起少先队歌曲,在歌曲声中,观众退席。

4 张晓凌在他的《观念艺术——解构与重建的诗学》里是这样分析这个问题的:

从 80 年代末期开始,整个社会和文化都被迫进入意义虚无和缺失的时代。从新潮艺术的失败中落荒而逃之后,如何在这样的时代中重建“现代性”,成为先锋艺术再生的首要课题。这一课题实际上隐含着双重任务:以新的艺术价值观和话语逻辑来反省 80 年代的历史失误,同时,一个新的世界——转型中社会的那些完全未知的问题和经验必须加以探索和把握。前者是先锋艺术重建的历史压力,后者则是它的现实压力。事实上,从 80 年代末期开始,先锋艺术就一直在两种压力之下做着重建的实验:先在波普艺术的泛滥中完成了最后的政治纵欲,尔后又不得不以痞子式堕落的姿态向世俗社会归降,虽然这两种方式都试图反省新潮艺术的价值失误,但却因为缺乏足够的学理力量和价值反思意义而归于失败。最终,先锋艺术在观念艺术的价值观和话语逻辑中看到了面对历史和现实压力的可能——观念艺术由此成为意义虚无时代的重要表征,并以此承载了先锋艺术重建的重任:反省并解构新潮艺术的价值观、精英制度、本体论和语言体系,以开放的话语逻辑,对现实问题进行价值反思,以此使艺术在重建历史功能中获得再生——尽管这一切均以无意义的方式——无意义的本文构造表达出来。(《观念艺术——解构与重建的诗学》,长春:吉林美术出版社 1999 年版,第 34 页)

在该书的第一章里,张晓凌还总结道:“正是在新潮艺术失败的政治神学废墟上,观念艺术找到了自己价值起源的依据。”(第 18 页)

5 张晓凌:《艺术观念——解构与重建的诗学》,长春:吉林美术出版社 1999 年版,第 174 页。

6 转引自艺术家未发表的“随笔”(1994 年 12 月 25 日)。

7 引自张洹未发表的《关于〈65 公斤〉的自述》。

8 高岭:《中国当代行为艺术考察报告》(未发表)。

9 载《画廊》1995 年第 3 期。

10 载《画廊》1995 年第 3 期。

11 载《画廊》1995 年第 3 期。

12 冷林的观点是:“有些行为艺术家现在搞的艺术(当然这里主要是指个体性的行为艺术),其私密性和隐蔽性,促使它可能带有后殖民的色彩,它对中国当下的现实根本产生不了效用。因此,我怀疑一些个体性行为艺术是否具有现实意义,它们被创造出来是为了给西方人看的,而不是出于对现实环境的揭示。”(载《画廊》1995 年第 3 期)

13 载《画廊》1995 年第 3 期。

14 在关于 VIDEO ART 的题为《录像艺术的兴起:90—96》的文章注脚里,曾这样提及到 VIDEO 的汉译:

Video 一词的汉译,在“现象·影像”展研读会上曾引起争议,钱志坚认为应与通常影视录像带区别,故译为“视像艺术”,周传革先生建议参照录像器材,video 端子与 video 端子的区别,直译为“视频艺术”。笔者以为,若

向外行解释以上二词，均需告之以使用"录像"一节，故宜取其浅近及既有约定俗成之译法。

由于现有翻译并未约定俗成，故本书采用了原文。

15 林仲璐的文章《录像艺术的兴起：90—96》中这样记录：

1990 年为庆祝科隆市九百周年庆典，德国电视台组织了一次大型的 VIDEO ART 展映，在一星期之内每天晚上十二时至一时播映世界各地 VIDEO ART 家作品，收视率达 200 万人（这在当时的西德是个很大的数字）。同年，应汉堡美术学院与浙江美术学院校际交流，汉堡美院的 Mijka 教授带着这次展映的 8 个小时长的录像带来到中国，在浙江美院分两次讲座中向全校师生播映了这批录像带，并将之留赠给浙美电教科作为资料收藏。讲座分别由 50 年代和 80 年代留德的舒传曦教授和艺术家许江担任翻译，这是中国与 VIDEO ART 这两个名词的第一次感性接触。

16 《洪磊自编年谱》。

38

新绘画的展开

90年代上半期的艺术保留着潮流与运动的余绪，直至中期，批评界在关注行为与观念艺术的同时，针对绘画领域的现象仍然使用着“玩世”、“政治波普”、“女性艺术”这类具有分类意义的词汇。批评家大致区分着艺术的潮流与动向，即便是装置或者别的观念艺术，他们也尽可能地用生硬的词汇将不同的现象归纳为新出现的潮流，例如批评家用“青春”加上“残酷”来述说新的绘画。

事实上，在之前艺术潮流的风格和思想的刺激下，在市场和展览空间为艺术家提供了表现与发展的可能性的基础上，艺术家开始了对各种艺术观念和方法的借用与综合。当文化监管机构的注意力不是被放在了社会大众文化领域，就是对新出现的艺术现象缺乏分析力和判断力以致找不到监管定性的依据时，一个有13亿人口的国家中的众多艺术家开始了他们更为不受约束的艺术实践。

80年代开启了艺术家的思想与观念，90年代不同风格的实验提供了丰富的形象和符号资源。更为重要的是，现在，艺术家可以任意利用来自历史——无论是中国的还是西方的——和当代社会的资源，所以，到了1995年之后，我们已很难将不同艺术家完成的作品进行思想和风格上的分类。当代艺术是如此的丰富与充满活力，这迫使批评家对中国当代艺术的认识开始进入“历史抽样”的阶段。的确，艺术家的天赋、思想能力与社会生活方面的灵活性，批评家与学术领域的视角与问题焦点，收藏家和画廊机构敏锐的眼光与富于经验的经营水平，拍卖场上的一次数字提示，如此等等，都可能构成一位艺术家的成功，来自任何方向的认定一旦将某个艺术家通过展览、购买价格、评论提示出来，这个社会新的艺术制度——尽管具有不安全的临时性质——就会产生整体性的呼应。与文学与思想领域的判断方式不同，对艺术语言多义性的分析需要具备基本的艺术史教养，在识别图像语义时产生的复杂性，也阻隔了官方艺术监管者的判断：官方可以在卫慧的小说中读到直接的性描写进而指责其思想上的不健康，可是不能十分确定周春芽或者别的更年轻的画家作品中的人

体究竟是色情还是别的什么含义；思想领域里对民主与宪政的探讨在语词上很容易找到合法与否的边界，而艺术体现出来的自由限度却很难加以判断。当90年代初期邓小平要求党内对姓“资”和姓“社”的政治问题不再讨论之后，意识形态的管制被悬置起来，它的作用仅仅限于政治组织、新闻出版。这样的结果是，即便是官方的文化监管者，也会在矜持中对新的艺术表示好奇，他们中的一部分甚至也露头于一些在过去看来显然不合适的展览中，并表现出对新艺术的模模糊糊的捧场。简单地说，90年代市场经济导致意识形态概念的模糊性和不断给予艺术家的助燃剂——其中包括进入全球化的开放姿态与大大小小的措施——奠定了艺术的自由空间：国际性的展览、画廊代理、展览机会的增加，开始是西方人后来也逐渐增加的中国收藏家与投资人。就社会生活与政治生活而言，艺术家没有遭遇80年代那样的“反精神污染”或者“反资产阶级自由化”的政治运动，党对90年代政治危机的化解方式是隐蔽的，政治策略更加富于技术性，这就使曾经通过群众运动所唤起的意识形态情绪得到了极大的抑制。市场、金钱、权力、利益所关联的事物影响着每一个艺术家的生活，多重利益目标和不同的利益集团分解了曾经过分集中的政治意识。作为一个普通人，艺术家在意识形态较量缺乏张力的社会情境下，会把什么作为他关注和表现的对象？

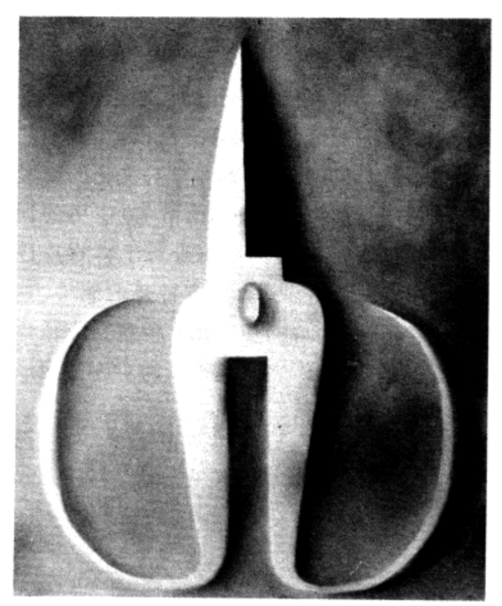
“历史”仍然是一个摆脱不掉的情结。尽管“后现代”与消除本质主义的口号已经成为生活中的一个部分，但是，艺术家从来没有对时间问题表示彻底的漠视。玩世现实主义画家（例如方力钧、岳敏君）在90年代后半期不仅没有抛弃历史的符号或图像，他们对历史资源的利用甚至更加肆无忌惮；政治波普艺术的衍生自不待言，这种对历史符号给予利用的现象在多种趣味和观念的作用下，开放了形象资源的广阔场域。当代艺术对历史资源的使用本身就表明了所谓的“当代性”正是在历史中形成的。在跨越世纪之后，历史主义的情结表现出“甚嚣尘上”的局面，这表明社会和现实基础与历史完全没有摆脱掉关系。可以预期的是，在基本的政治现实没有发生根本改变的情况下，艺术家对历史与政治的双重兴趣会持久地保持下去。

“个性”是一个传统的术语，但是，它很适合用来表述为什么更多的画家不愿意停留在潮流中。1989年的社会经历给予画家的幻灭和无奈的感受在1993年之后渐渐被消解了，原因非常简单，部分代表画家在参加国际展览的过程中得到了认同并获得物质和名誉上的双重成功。新生代、玩世现实主义绘画所表现出来的个人性不过是新的历史时期的“个性”而已，就心理学而言，也许仅仅是情感的喧嚣受到控制的一种表现。由于80年代思想解放运动奠定的理性和无意识基础，画家们本能地躲避着西方画家的影响——尽管我们仍然能够看到影响的痕迹——并开始了更为个人化的语言陈述。由王广义、李山、余友涵、刘大鸿代表的政治波普虽然十分容易让人联想到西方波普艺术，但是，过分中国化的图式和消除意义逻辑的立场开启了中国绘画的个性化修辞。在这些艺术家的作品里，反本质主义和逻辑中心论的修辞不仅没有消解对象的历史逻辑性，而且有效地加强了对旧有意识形态的消极抵触，艺术家们采用“戏拟”、“并置”、“挪用”、“重复”等修辞手段完成的作品提示人们：历史与现实问题根本没有得到解决，不过，作品透露出来的姿态与80年代不同：所有的问题都暴露无遗，仅仅是看谁拥有对时间更多的耐心。

“观念”在90年代中期之后成为流行的词汇。装置、行为、影像以及摄影方面的发展不断影响着画家的工作。批评家频繁地使用“观

念”这个词汇，以表明这个时期的绘画如果失去“观念”的特征很可能是“背时”的。“观念”这个词的使用来自后现代主义哲学的影响，本质主义的消解使得批评家们谨慎地用“观念”这个概念去替代“思想”这个词汇来分析作品和艺术现象。在90年代初期，人们已经看到了丁乙(1962—　)的《十示》系列作品，丁乙很早就抛弃了绘画性及其意识形态的特征，他将自己的工作限制在绘画制作的过程之中，他通过时间的流逝来杜绝对“意义”的任何解释。使用与此相反的方法但具有同样目的的是石冲(1963—　)的作品。石冲迷恋着自己很少有人掌握的“仿真”技术。他的目的是双重的：他要观众相信他的绘画具有摄影那样的可能性——这是人类一个持久的崇拜；同时，他要批评家认可他对于写实主义乃至超级写实主义同样是不屑一顾的，他将绘画的工作限制在制作过程中，石冲与丁乙的艺术一样是一种针对绘画艺术自身问题的解决途径。

“再现”已经不是绘画的关键，从80年代开始，绘画的工具主义的反映论特征招致年轻艺术家普遍的唾弃。然而，个人的内心生活真的失去了故事性和物理性的依据了吗？在大多数新绘画中，例如在谢南星、王兴伟、尹朝阳的绘画里，可以辨认的形象历历在目。曾经的表现主义情绪被认为仅仅限于浪漫主义的发泄，是内心忧郁和心理疾病的反映，可是，在前述画家的作品里，内在的表现性情绪被放肆地表现。人们被告知，新一代画家失去了意识形态的特征，失去了对社会批判性的立场，他们将“自我转向内部”(朱其)，总之，他们对外在的生活失去了任何兴趣，他们仅仅关注个人的心理状态，诸如内心苦闷、伤害感等等。然而，现实生活仍然是绘画占有的领地，在几乎所有画家的作品里，“苦闷”和“伤害”同样是社会化和现实化的。像郭伟、何森、赵能智、忻海洲这些画家的作品所反映出来的那样，尽管画家去除了人物四周的环境，可是，画中人物的用具与他们身上或多或少的细节，提示着观众对现实的注意，即便是何森笔下的女性，香烟以及烟雾的缭绕足以提示出人物的生活内容。换句话说，心灵感受到的“残酷”不是来自抽象的地狱。

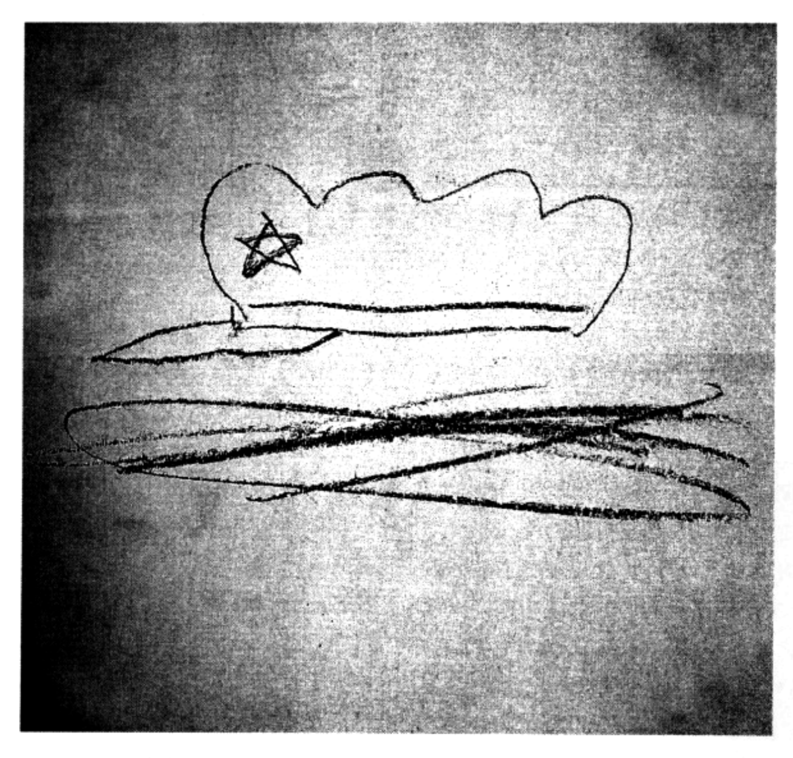


38-1　毛旭辉　《灰白色的剪刀》　1998年　布上油画　145×120cm

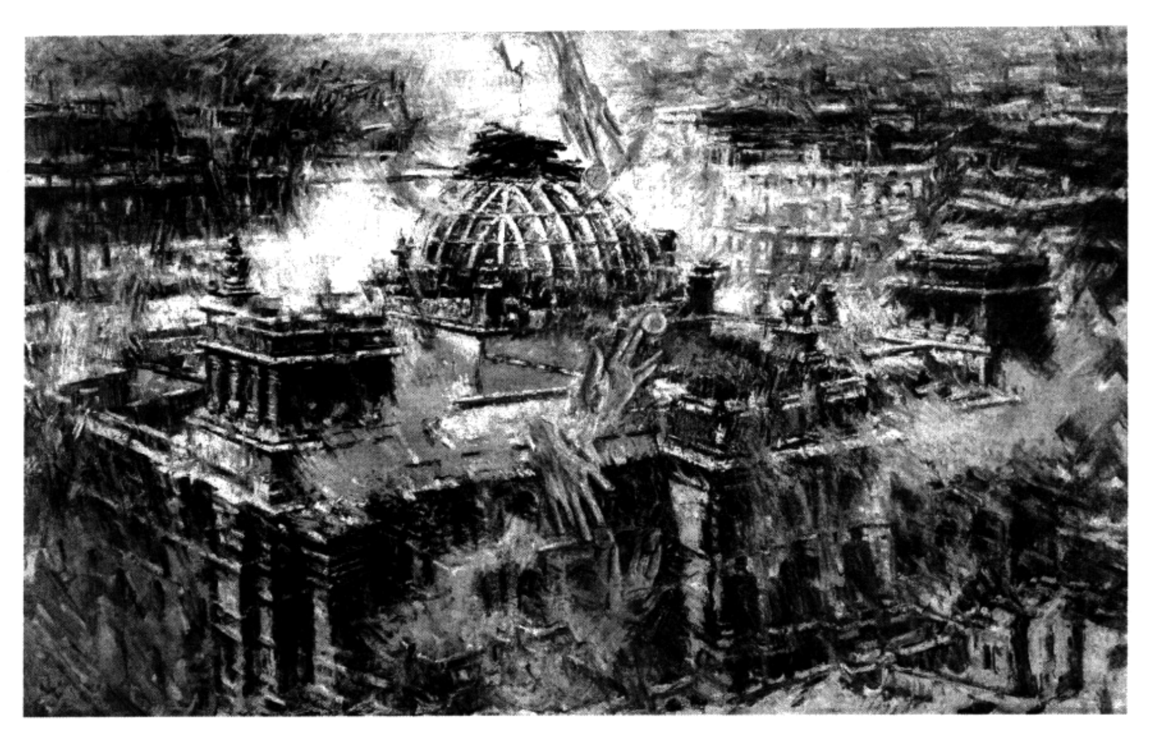
精神世界不会因为哲学的彻底转向发生根本改变，忧郁、苦闷、焦灼、失意、压抑、恐惧、失望、感伤埋藏于当代社会的各个角落。作为社会的一个成员，画家不得不接受来自任何方向的压力和挑战，对个人问题、对社会的认识以及对历史的重新观看统统表现在他们的笔端。在工具、思想传统以及可能性不受任何限制的时候，画家的艺术观念和表现方法就自然与之前形成了区别。人人都能体会到社会的内在危机日益深重，不过社会的生活表面却没有表现出危机对艺术家肉体的直接伤害，这样的现实为艺术家表现矛盾的张力——社会的和内心的——提供了极佳的契机和素材，当代

艺术就是这样通过对个人化的心理状态的关注来有意识和无意识地暴露社会问题的。

正如我们在前面叙述到的那样，对历史的叙事是那些50年代出生的艺术家的兴趣之一。可是，在90年代，对历史与时间的观看方式并不完全局限于反讽与简单的挪用。许江(1956—　)强烈地表现出对历史的兴趣也许来自于1988年在德国进修时所受到的影响。许江开始是以弈棋作为创作的主题，这不是一个来自现实一般经验的提示。所以，在最初的作品中，我们可以明显看到哲学与文化的辩驳游戏。德国哲学家(例如海德格尔)使用的词句与产生这个词句的环境本身对于喜欢理性思考的中国艺术家来说，具有特殊的感染力，这样，像"历史(Geschichte)在某种意义上被称为命运的栖所"这类表述是否真的对许江构成了有效的理性编程并不重要——实际上文字脱离情境后仅仅是一个符号，关键是开启了一种理性的游戏。手套和棋子的使用不过是在80年代的现代主义影响下的一种自由表达，即便画家使用的是中国象棋。也许基弗尔的影响更为直接，在90年代后期的绘画中，许江放弃了综合材料，他将从西方带回来的趣味放入到对中国的历史和现实问题的思考中。这正是摄影领域出现"做旧"的时期，焦灼的现实生活使得人们在历史的图像里寻找慰藉，许江对时间、时间给予人们的感受以及时间产生的后果非常迷恋，于是，即便充满活力的都市也成为废墟。艺术家假设了一种心理时间，他不认为基弗尔德国气质的历史主义与他表现中国问题有什么矛盾：紧张、控制、悲剧性与全球化时期的中国不是没有关系。



38-2　叶永青　《一顶军帽》　2001年　布上丙烯　220×200cm　中国私人藏

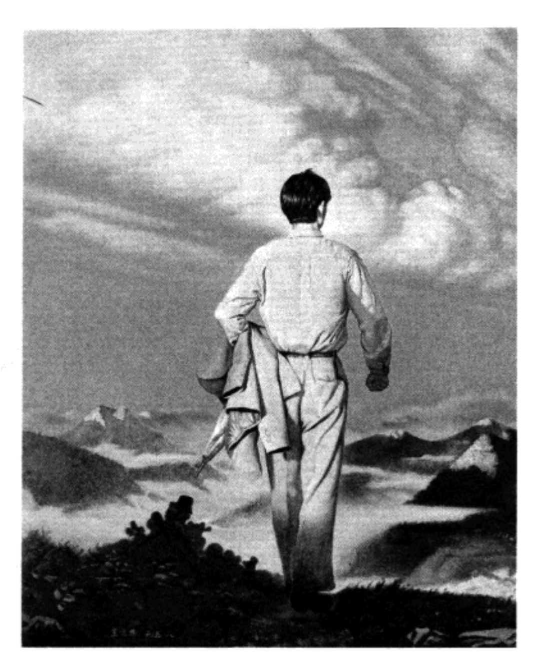


38-3 许江 《世纪之弈之围城(一)》 1997年 布上油画 132×210cm 画家本人藏

与思辨的德国历史主义态度相反，徐累(1956—)在马格利特——他不是德国人——的梦幻结构中填充了中国的遗物。徐累使用中国的材料和工具，他表现时间概念的心情是一种遗老的态度：伤怀与留念。这种心境与过去的旧文人几乎没有什么两样。可是，徐累知道文人画的衰败，他也就尽可能地避免直接使用传统文人画的表现方法，他聪敏地知道语言本身的意义，也就不与南京的文人画"同流合污"，尽管任何人都明白徐累的人生观与传统文人没有什么根本的区别。无论如何，徐累通过一种完全有别于文人画的风格提醒着文明本身的价值和问题。

王兴伟(1969—)是对历史作个人化解释而尽可能地避免进行意识形态价值判断的画家。理性绘画的传统在王兴伟的绘画实验中得到延续，有所区别的是，他冷静而不轻易表态。王兴伟很早就关注着艺术的后现代转向，他注意到了录像、装置的表现力，可是，他相信画面本身可以出现新的观念而无须借助别的手段。他在杜桑和波伊斯的启发下，仅仅用绘画的方式表达他对荒诞问题的看法。他任意挪用欧洲经典油画的图像结构、历史图像和生活中的人物形象——他假设观众对历史图像有充分的了解，借助于综合的知识系统的影响，在提供一个超越现实的情景的同时，画家修筑了可供任意解释的叙事平台。在利用历史资源的过程中，画家说他没有表现出意识形态的好恶，由于对绘画本身的兴趣，他对那些经典的作品仍然留下深刻的印象：

我当然是很崇拜伟大人物了，因为他们确实有做得比较好的东西。有一个阶段我是以他们为背景来创作些东西，这些东西你很难说



38-4　王兴伟　《东方之路》　1995年　布上油画
200×155cm　香港汉雅轩藏

是颠覆。因为我对那些东西本身是没有意见的，从来没有仇恨这些画，只是借用来成为背景来呈现我的想法……

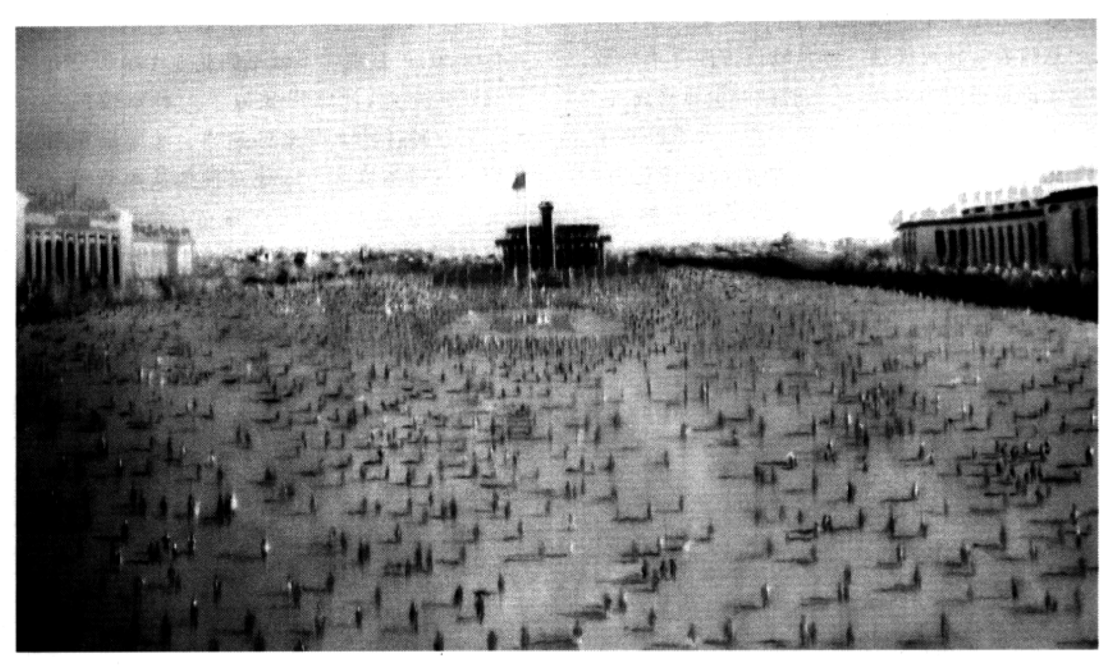
旧图像本身的性质被政治的历史给固定了下来，人们习惯去阅读那些被固定了的词句与解释，而在王兴伟看来，自由地重组历史的图像可以表现出新的观点，这在客观上消解了图像的历史定义。

对历史丝毫不掩饰的表现也出现在尹朝阳（1970—　）的作品里。尹朝阳的艺术表现出心理状态的复杂性：理想主义与现实态度，英雄主义姿态与忧伤的情绪同时存在着。最初，尹朝阳试图表现出“青春”的真实状态，很快他就发现“青春”堕入了暴力，堕入了内在的力比多的爆发。这种精神状态非常真实，却是非常危险的。持久地站在强烈的阳光下对于任何人来说都是难受的，时间会减弱所有的感觉：理想主义、浪漫的情怀以及具体的情感记忆。经验告诉画家，个人情绪如果长时间地脱离了现实会成为莫名其妙的东西，尹朝阳很快回到了与现实有关的精神状态，这样，具体的经历和对过去的记忆成为表现的契机。画家仍然拒绝用绘画进行意识形态的述说，但是，他没有摆脱对历史人物、事件、环境以及图像的迷恋，他利用它们、改变它们，他在绘制的过程中假设自己与它们进行着对话，他甚至在幻觉中觉得自己被置换成为它们或者它们的一部分，这导致了恍惚与模糊，导致了没有逻辑的虚幻空间。尽管对历史的政治图像有充分的利用，尹朝阳还是不同意可能出现的政治和意识形态上的联想，因为这样的联想会逼迫艺术家回答涉及立场方面的问题，在这方面，他尽可能地将自己与玩世现实主义和政治波普区别开来：

我要说的是，第一我没有任何的在调侃的意思，我也没有任何的逆反、反叛、挑衅的意思。从我这里，我甚至觉得是一种褒扬的态度。比如我有一张画起名是“看见毛主席的那天电闪雷鸣风起云涌”，很长的名字，他从那边过来，很辉煌的一个画面。其实就是很偶然，我将来要写一段经历，我所有的这种画，都是从我个人生活经验中（来），当时我还很小，刚才那张画是我很小的时候的一段经历。纪念碑是因为我觉得如果去回溯那个时代，没有比那样一个形象更具有代表性的符号。

拒绝对画面进行非此即彼的解释是新一代画家的基本立场，事实上，他们仅仅提供历史与现实的复杂并置，并热衷于并置的奇观而不是对之进行解释。画家毕业于中央美术学院，他接受的是传统的写实主义训练，当技术不再成为表现内心的问题时，他接续了玩世现实主义和政治波普消解意义的新传统。任何人可以重新讲述历史故事，对于艺术家来说，

这是他们的事情。但是，尹朝阳精神上的表现主义和思想上的历史主义情结以及他所接受的思想影响，使作品中表现出精神状态的复杂性——这就是画家的立场。

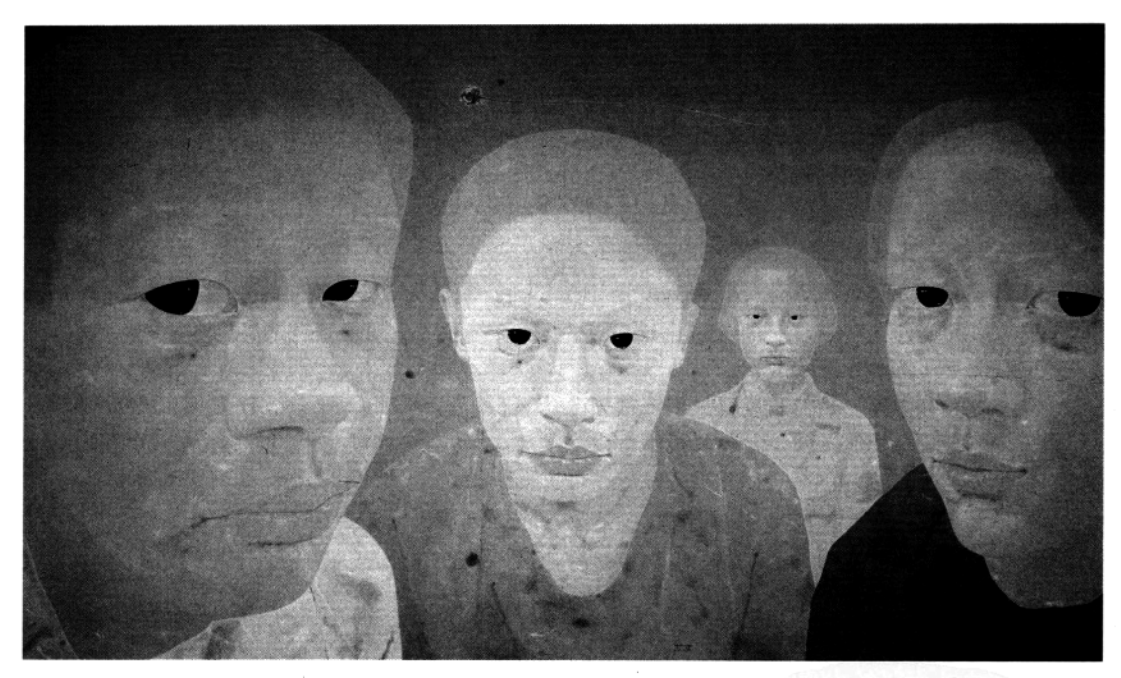


38-5 尹朝阳 《广场》 2003年 布上油画 220×385cm

新绘画也产生于个人主义的传统。潮流也许是具有吸引力的，但是，个人的特殊性经常是画家最关心的内容。90年代初，毛焰(1968—)感受到了理想主义的崩塌，他在《小山的肖像》和《三个朋友》里表现出沉重的困惑与茫然情绪。不过，毛焰没有加入玩世现实主义的潮流，他的本性始终受到德拉克罗瓦、丢勒、戈雅这类画家的牵引。这样，特殊的绘画性与审美很快替代了潮流的诱惑，他相信凭借“自己的一种情绪、一种灵感性的东西”可以产生有意义的作品。毛焰指望在仅仅是肖像绘画的范围里，就能够完成宏大叙述的作品那样的感染力。理想主义的叙事和对理想主义本身的质疑是两种对立的观点，毛焰决定不参加这样的二元论的争论，他入迷地在他热爱的西方大师的作品中感受气息，直至发现自己有了一种表现个人情绪的技法为止，在绘画技术和趣味上，尽管毛焰崇尚古典艺术的精神气质，也仍然与学院主义拉开了明显的距离。

在关注技法的特殊效果方面，沈晓彤(1968—)与毛焰颇为相似。最初，沈晓彤接续着“伤痕美术”遗留下来的传统，他把现实导致的画家内心的问题如实地描绘在画布上(《三个吃茶的人》)。沈晓彤于1989年从四川美术学院毕业。从1988年参加“’88西南现代艺术大展”到1995年之前，画家的内心更多地是一种社会的孤独，也就是说那是一代人的孤独，他们感受到了社会变化的迅速与怪异。但是，80年代的社会空气为每一个艺术家提供了多种可能性：政治的、经济的，或者说体制的、商业的。焦虑的形象、强烈的色彩与没有

目标的人群是这个时期基本的精神特征。90年代的重要特征是市场意识形态的全面推进，人们情愿和不情愿地搁置下了历史问题，市场意味着一种可能性——从物质方面寻求拯救。无论是否因为凑巧，这个时期的世界格局发生了根本性的变化——意识形态的冲突终止了。沈晓彤将《红色》系列中焦灼的情绪转化为冷静与平和，灰色而微妙的调子和失神的表情——尽管人物的眼珠是那样地突出——构成他90年代后期艺术的特征。与大多数新一代画家的情况一样，玩世现实主义和政治波普对沈晓彤的影响不是概念的延续，而是趣味的调整。“伤痕艺术”的传统从来没有调侃的成分，也就不可能滋养出一种不做分析的漠不关心的立场，可是现实不就是如此地无聊和没有意义吗？对此，沈晓彤采取了一种审慎的态度：关心通过技术得来的趣味。沈晓彤保留了写实的基本立场——他对抽象从来就没有表现过兴趣，在尺度不小的画布上精心刻画他的那些朋友（有时是他的妻子）。他没有采取波普艺术通常使用的广告绘画手法，也就在技术上和效果上与波普艺术形成了区别。



38-6　沈晓彤　《映象2000 NO6》　2000年　布上油画　200×340cm
法国ENRICO NAVARRA画廊藏

何森（1968—　）参加“后89’中国新艺术”的作品是焦灼灵魂的产物。那是他的生活与艺术处在艰难的时期，可是，画面上出现的内容仍然与特殊的政治现实有关。在玩世现实主义和政治波普流行的时候，何森所采用的表现方法总是凝重不堪。直至90年代后半期，何森抛弃了表现性的笔触，他从数码相机和影像中发现了人处在特殊境况下的奇特状态。由于他的作品中的人物总是年轻人，所以，批评家将画家关注的问题归纳到了“关于成长的青春”这样的范围内。空空的房间，昏暗而没有内容的环境，通常是一个单身

女子在沙发上，姿态懒散，充满倦意与迷茫，她们总是在照相机闪光的瞬间里表现出惊恐不安。一个特殊的情况是，她们在强烈的闪光下失去了面容，准确地说，她们的脸已经成为虚晃中的白色。这是一种新的表现，所谓的无聊、虚无、迷茫、困惑，被一种新的表现手法描绘出来，图像清晰，但情绪荒诞。人物的道具和她们的姿态表现出都市人特有的面貌。与前述画家的态度相似，何森没有说明对他所"拍摄"的图像有什么意义投射，看上去画家不打算有任何投射，他"拍摄"她们，表现她们，刻画她们；画家消除了人物的环境，但是他说，她们不比烟雾和玩具有更多的活力与生命，她们就是环境本身。照片在作品的绘制中具有提示的作用，以后画家又清晰地表现了人物惶惑的面容，通过构图和人物的描绘，何森用极其娴熟的技法呈现出了普遍迷茫的精神世界。由于画家早期的背景，我们仍然可以在何森的作品中感受到一种需要抚慰的感伤情绪。



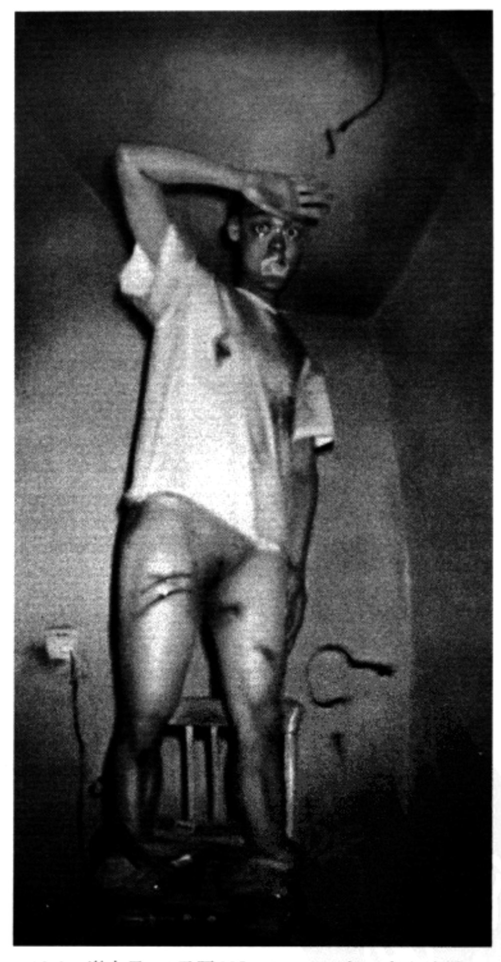
38-7 何森 《躺在沙发上的女孩》 1998 年 布上油画 150×120cm

赵能智（1968— ）早期的艺术是表现主义的。他与何森一样，毕业于四川美术学院，与“伤痕艺术”保持了联系。1993年之后的一段时间里，他从“玩世现实主义”那里获得了灵感，不过，画家的表现主义态度与压抑的心理状态很难与调侃的姿态相结合，直至他决定仅仅用脸部表情来表现他关注的主题：伤害的内心。他的《表情》系列是综合病理的分析，批评家使用“呆滞、迷醉、疑虑、受伤”这类词汇来描述。可是，这些词汇描述的是人们通常的心理和精神状态，关键是，赵能智找到了表现这些精神内容的具体途径，他用多年来就刻意实验的笔触和方法，去描绘一个特写的头部，这个头部与北方画家嘻嘻哈哈的头部形成了区别，而这个区别的产生的确来自画家多年来的内心郁结，这个郁结是如此的复杂，使得批评家也很难对赵能智的绘画进行分类。赵能智说过：“社会学的问题永远不能成为我做艺术的理由。但这种东西作为一种生存的背景存在于我们都无法逃避的现实中。”其实，这样的态度也许存在于新绘画的所有画家的内心。

谢南星（1970— ）的艺术开始于对感伤心理的再现，直至对特殊光线下令人惊悚的场面的表现。谢南星同样是关注内心问题的画家。与很多画家一样，他在方法上借助了照片与影像的提示，当他参加了第48届威尼斯双年展（1999）之后，获得了影响。谢南星同样描绘了年轻一代的内心问题，不过，他通过对令人惊恐的假象的绘制，创造出需要认真对待的场面。谢南星承认他在制造不存在的假象，画家告诉我们，他制造假象是因为心理的伤害，只要这样的心理伤害继续存在，他就会不断地关注伤害对自己的影响，并将其表现出来。

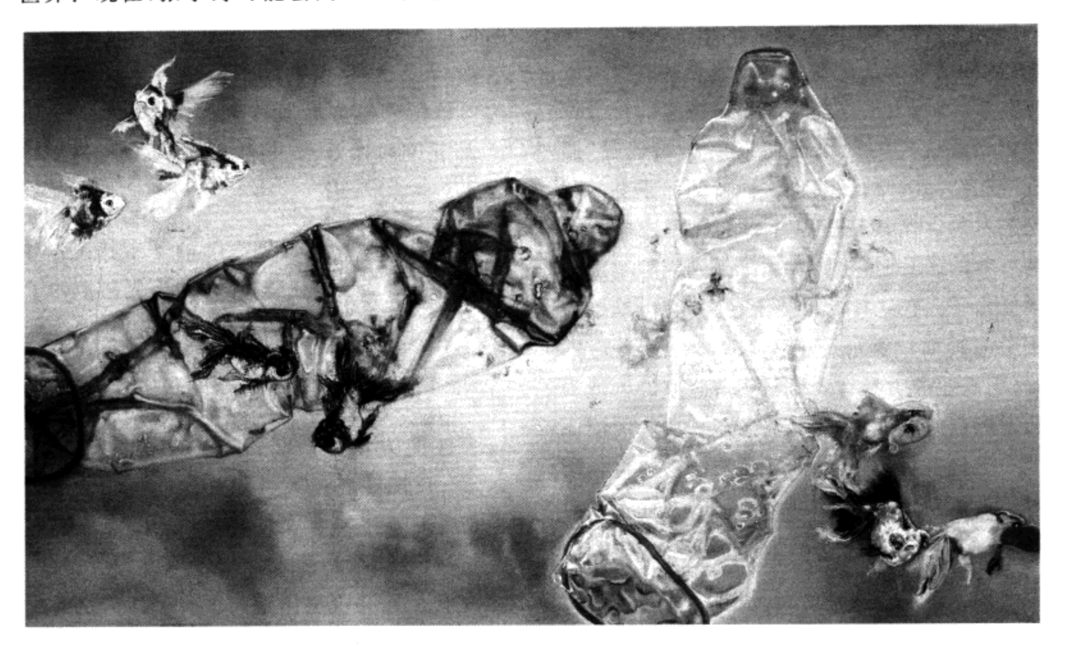
我关心的主要的是自己的感受。我们个人就像河里的一条小鱼，一条鱼在水里的条件反射都是社会的体现和印迹。我的画都是在制造假象，现在的画还是第一批假象的深入。我的最早的画假象感是非常显而易见的，放在任何其他艺术品中间，都会发现它是一个假象。

假象是来自想象还是现实已经不重要了，假象与两者都有关系，因为假象总是那些现实中的物象和图像在经过技术过滤和大脑作用之后，而成为想象中的真实景象，画家要我们分享他对这些景象的惊恐，并且是在特殊的“照片”中。



38-8 谢南星 《无题 NO.3》 1999年 布上油画 274×140cm 私人收藏

张小涛（1970— ）最初没有使用照片，不过他对现实的关注非常奇异：性以及性的痕迹。这样，细菌和更为微小的东西究竟与人有什么关系就成了张小涛关注的对象。即便他使用了避孕套和金鱼，也不能说明画家对这些物品本身的兴趣，相反，他从这些物品与生命中感受到了人处在另一个世界。接近一百年前，法国画家马克问："一匹马如何看世界？"现在，张小涛可能会问："一只微生物将如何看世界？"这样的假设也许是过时的，但是，对生命存在的焦虑却能够唤起我们的理解和同情。以后，张小涛异常生动和感人地画出了餐桌上刚刚产生的垃圾。画家不是想呈现一种物质世界的场面，那些垃圾本身与细菌有着联系，很快，生命的肌体将会发生变异。这就是张小涛赋予我们的更为心理学意义上的惊恐。2004 年，画家这样回答批评家的提问：



38-9 张小涛 《放大的道具·水晶·鱼儿》 2001 年 布上油画
150×250cm 中国私人藏

似乎我们每一个人在这个社会中都是无足轻重的，展现了人的个体生命在这个社会中的卑微、渺小和恐惧，像垃圾和小动物、昆虫一样。这种放大镜的视觉效果和我的心理有关，我们的心理承受着物质诱惑力带来的巨大压力。在视觉语言上，极端化的处理能够传达我的这种感受。宏观的庞大的整体性的叙事在今天是失效的，已经远离我们的生活，因为谁也不能再准确地把握住整体社会的趋向，谁也不知道明天会发生什么。我们个人就是一个随时可以丢弃的垃圾，在一个角落里死去的昆虫，电脑里面的一个小文件，随时会被更新或者删除。

现在我们注意到，构成新绘画现象的不同画家尽管各自拥有自己的表现方法和风格，他们在拒绝对现实作反映论的描述时也有程度上的差异，但是，他们都直接和间接地坚持同意内心问题是艺术的基础。从心理学意义上

讲，任何行为都潜藏着动机，即便我们不了解画家每天的经历和特殊遭遇，也能从他们的作品中看到，语言的特殊性仍然是绘画的生命。焦虑、感伤、恐惧以及伤害感从来不是莫名其妙地生发出来的，而画家只能用最后的图像来证明自己内心变化的特殊性。因此，消除“意义”和拒绝“阐释”只有在眼睛能够判断的新图像的产生后才可能被认为不是一种欺骗。哲学观念只能启开画家的编程，而图像本身才是我们对观念进行判断的最后依据。到 90 年代末，从玩世现实主义和政治波普开始的个人图像非常壮观，人们逐渐很容易对画家的符号保持记忆。这样的现象促使人们开始理解“商标”或者“品牌”的重要性。独特的和重复的就是艺术的。尤其是当照片和电视影像成为一种有效的工具时，绘画性被降低到消除笔触的最低水平。在这样的形势下，人们有可能会再次关注画面的趣味，而不是观念的新颖。的确，当商业的力量有效地阻止着画家的创造力和敏感性时，我们同样能够发现开放性的绘画的产生。事实上，观念的自由与绘画的趣味同时助长着“新绘画”的展开，在世纪的转折时期，周春芽的艺术成为我们归纳新绘画的案例。

周春芽

周春芽的绘画阶段和语言转型表现出多样性，在很大程度上讲，这位早在“伤痕时期”就为人所知的画家的艺术是现代主义绘画在 80 年代复苏并在 90 年代的转型中仍然保持生命力的象征。

1989 年初，我从德国回到了成都，当时寒冷的成都还没有空调，我穿着时髦的大衣回到了离别三年的画室。家乡也发生了变化，印象最深的是女人用的卫生巾变了，三年前中国女人用的卫生巾还是一块巨大的草纸，在德国卫生间里却发现了一小块能吸水的什么栓。在德国曾经坐过时速二百公里的汽车在希特勒发明的高速公路上，那时去乐山坐汽车也要花上五六个小时。在德国我亲眼看到了新表现主义的鼎盛时期，我毕业于德国卡塞尔美术学院，那里有全世界最前卫的卡塞尔文献展。在文献展上我第一次看到了行为艺术、装置艺术，用图片表现的政治艺术。出国前，我们国家的艺术大多数还是为当权者的政治服务，我有生以来第一次穿西装打领带是在德国柏林听爱乐乐团的音乐会上，但是使我产生回国的念头之一却是中国古曲《塞上曲》。

前面是周春芽回到大陆的基本状况：对社会与生活变迁的认识；对欧洲当代艺术的了解以及接受内心需要的牵引。

90 年代初的中国，政治失望和商品经济导致的社会空气，使艺术家们似乎觉得用缺乏技术性的方法——几乎就是广告的一般方法——就能够表达无聊和荒诞的内心。绘画性是生发于浪漫主义的趣味与方法，长期以来，绘画性甚至是艺术家的基本准则。不过，90 年代的社会状况让画家丧失了任何之前的美学偏好，绘画本身成为观念或者“念头”的表达，至少，绘画性受到普遍的回避。因此，接受巴泽利茨、彭克和基弗尔影响的周春芽很难成为流行艺术中的一员。对现实与政治进行理性化和戏剧性的表态——无论含蓄还是过分的戏剧性——不是周春芽的能力，他只好顺从自己的内心，研究八大、黄宾虹等人的艺术。这个态度不仅与流行艺术不同，也与现代主义的余波相去很远，直至 90 年代中期，当代艺术领域里没有艺术家将眼光扫向历史的纵深处，王广义仅仅通过对“文革”时期图像的利用对最近的历史作简明的回顾。

就像早年没有参加同学中间热衷的“伤痕”题材的创作那样，周春芽也没有参加玩世现实主义和政治波普的潮流，他在感觉中而不简单是在理性中寻找自己艺术的可能性。他选择了“石头”。这是他不断翻阅古代画家画册的结果：“我不知道为什么山石是传统中国画的一个永恒的主题。可能是因为山石是自然的象征，山石的力量和完整性能让画家充分表现自己的精神，也能让他充分展现绘画技法。”在异国他乡，一个人很容易感受什么是历史，因为脱离了生长的土地的人也会有脱离历史的感受，这样的好处是，他可以重新审视过去。周春芽从古筝的弦音里感受到了自己需要的东西，那些古朴的旋律就像庭院里随风飘动的草木一样，柔弱但具有韧性，于黄昏中显得凄美而恍惚，他的内心需要接续这样的东西。传统绘画里，石头有象征与借喻的作用，例如石头与兰草为邻可以结构出高洁与坚贞的特质，这样的含义符合古代文人的要求，似乎也与周春芽的内心需要没有矛盾，何况山石也是自然的“缩写”，写山石就是写自然，这同样符合古人的意思。这是先天性的爱好，周春芽开始乐此不疲地画他理解的石头。他尝试用表现主义的笔触与传统的书写方式相结合。他之所以喜欢黄宾虹，是因为这位事实上的传统主义者试图通过表现“黑、密、厚、重”的方法来拯救病弱的传统绘画，黄宾虹根本不相信中国书画会在西方绘画的冲击下彻底失去生命。周春芽的态度与黄宾虹没有什么不同，只是前者对使用什么材料与工具并不在乎，重要的仍然是一种独特文明的活力。周春芽很自然地将传统视为一种流动的东西，很多年后，周春芽说：“真正有价值的传统是进行时态的东西，传统之所以成为传统，其实归因于今天的人对过去的认定，归因于我们的集体记忆和理解。”[1]这样的表述无异于说，正是不断的记忆和理解延续着传统，否则传统什么也不是。这个立场让我们看到了为什么周春芽在表现与古人相同的题材时如此地放肆和不顾一切：

> 我画石头并不是出于图像或符号的考虑，完全是由于趣味。我喜欢古典文人笔下石头的形态，但不满足于那种过于温和、内向的性格，我想到一种张扬而冒险的尝试——借助这种典雅的形态去传达一种暴力甚至是色情的意味。[2]

事实上，人们习惯的文人传统在典雅、高洁、淡泊的同时，并不缺乏惨烈与艳情。周春芽的感受在艺术家洪磊 90 年代后期完成的《苏州园林》中也能找到共鸣，他们的作品共同具有对传统文明的眷念和悲情。古人画石头有什么不好？周春芽用自己熟悉的方法去重新解释石头的含义，他回忆石头的历史，琢磨石头的命运，最后，他改变石头单一的象征：

> 我在创作“山石”的时候，正在研究文人山水画，我并没有像国画家那样在材质属性和图式形态上去理解，而是按照我的表现意图去寻找那些令我觉得陌生又能带来惊喜的东西，我在肌理和质感上花费了很大的工夫，近似于强迫症似的去捕捉和玩味那些潜藏在石头自然属性中的视觉因素，把这些东西强化、放大本就是形式，而视觉的呈现本就是内容，已经不需要你进行更多的解释和引申，这比我们从概念、方法出发所看到和理解到的石头更让人惊讶、震撼。[3]

周春芽的“石头”发生过不同的变化。画家早就熟悉了新表现主义的方法，现在要做的工作是，德国人的方法必须通过中国人的气质进行转换而成为自己的方法，在这个转换的过程中，古人——包括董其昌、王原祁这样的画家——也潜移默化地影响着画家。最初是表现性的构图，浓厚的笔触与团块让我们看到他对黄宾虹的理解，期间，偶然的线条和笔触让

人联想到八大或者文人的笔墨，以后，"石头"呈现出清晰的体积与结构，直至2000年之后完成的"太湖石"，周春芽发现了自然悲戚的生命与历史——这样的态度与古人比如倪瓒或渐江有什么不同？西方人注重从地上的一粒沙子见到上帝的存在，周春芽相信仅仅是一个石头，就能见到文明的延续，周春芽这样表述说："如果一片绿叶足以表达春天，我会毫不犹豫地舍弃整片的森林！"这句豪言在精神气质上仍然是文人化的。

周春芽是中国最早无目的地使用表现性语言的画家，与80年代的表现主义画家不同的是，他一开始使用表现语言就回避了焦虑的病理特征，他更倾向于法国的表现主义——野兽派——而不是德国的表现主义。他在德国生活了很长时间(1986—1989)，尽管他不断参观艺术馆，了解德国艺术的历史，可是，新表现主义又强烈地影响着他对表现精神的理解。这样，周春芽通过性情回避了早期表现主义的影响，而接受了属于当代欧洲艺术的新表现主义。然而，当他回到祖国，当他翻阅古代绘画，当他沉浸在古筝和古琴的旋律中时，历史又召唤着他，或者说他的内心仍然需要另一种表现主义——来自苏轼、王蒙、倪瓒、董其昌、石涛、八大、黄宾虹的表现主义。这样，周春芽通过方法和技术而不是概念和语词延续着前人的精神态度。在西方新表现主义的影响下，周春芽抛弃了"柔弱"与"惰性"；在中国古人作品的感染中，周春芽保存了"温和"与"内向"；西方的色彩使周春芽表现出了历史的凄迷，而传统的笔法滋润着画家对表现语言的改变。总之，气质利用着来自不同方向的影响，其影响是如此的富于成效，以至周春芽有一天感叹：感谢"表现主义"，感谢"文人画"。这是90年代没有为人所注意到的文化观念的转变，这个观念转变的特征是，没有什么是不可以被利用的。而在周春芽的艺术中，这种转变来自感性与直觉，这为画家对历史的理解提供了更为直接的路径，与那些简单使用"挪用"技术的艺术家形成了鲜明的对比。直至90年代末和新的世纪开始几年后，人们发现：大量的当代艺术家开始从传统与历史中寻求观念的突破。



38-10　周春芽　《绿狗——名牌时装》　1997年
布上油画　250×200cm　中国私人藏

1994年，一只德国牧羊犬进入了周春芽的家，画家赋予它"黑根"这个名字。画布开始不断地出现"黑根"的形象，周春芽与"黑根"保持的亲密关系使得画家表现"黑根"没有止境，直至1999年"黑根"病死。最初，"黑根"是一个具体的生命，画家使用了谨慎的笔法，即便是在1997年将"黑根"画成绿色，画面上的笔触仍然是小心翼翼的。当牵引着画家情感的"黑根"去世之后，周春芽只有通过记忆去理解曾经充满活力的生命。画家已经远离具体的对象，他放任自己的笔法，以草草的笔触追忆失去的"黑根"——好像追忆容不下精心的刻画，绿色继续存在着，但是，随着笔法的抽象与

随意,绿色开始成为象征,而完全不是对"绿狗"的物理意义的假设,画家将母体仅仅作为绘画艺术的实验资源而不是再现资源:

"绿狗"的形态是雕塑化的同时在笔触结构上又吸收了文人花鸟画的形态特征,是雕塑与文人花鸟画的通约。我看八大的花鸟很容易联想到雕塑的体量和空间感,同时还能从那大面积的负空间中领略到雕塑的纵深,我冒险地放大了这种隐藏在古人背后的视觉属性,效果很奇异。[4]

2000年之后,周春芽从草草的"绿狗"经常滑向抽象,在不同的抽象作品中,我们可以看到早期"石头"、"人体"以及"风景"的影子,画家再次处于实验与转变的时期。渐渐,粉红色的桃花一朵一朵地出现了。最初(1997),桃花是陪衬,花以它给人的温和与美丽同作为主体的狼狗形成强烈的对比,画家说,他对此非常着迷。对中国传统文化有知识的人完全可以理解,花具有色情的象征功能,不过,周春芽讲述色情故事所采取的方法是,通过"温和"来反衬刚性的对象,以表达色情的如艳的吸引力。"红色的人体"是周春芽不时出现的色情母体,但是,为了使充满魅力的情欲浓艳之致,周春芽再次贯通古人的气质:在温情中隐含暴力,或者在暴力的实施中突出作为目的的温情——暴力从来是针对温情的。画家自己说:"由狼狗到桃花又开始了一次由'暴力'到'温和'的转换。"而实际的情况是,画家借用了传统的精致态度:用尽可能的"温和"强化美好的"暴力"。

我收藏了一幅家乡晚清先贤龚晴皋的书法对联:"湖上修眉远山色,风前薄面小桃花"。文辞风流极了,流露出古典文人的精致和幽雅,又有怀春的感觉,暧昧而略带情色意味,让人觉得美得"难受",让你领略到什么叫按捺不住!我的性格要直接得多,我也没有古典文人那种隐曲蜿转的表现手段,我描绘的就是"色和情"——这人类与生俱来的欲望——绚烂的桃花与野合的红色男女人物奇异地并置,这种组合消融了人类与自然的阻隔,也模糊了罪恶与道德的边界,在一种流动的色彩情绪中放纵着真诚而本能的幻想,在一种宏大的场景中将人的自然属性彻底地释放、引爆——温和而暴力![5]

《桃花》系列是与画家绘制"绿狗"乃至"人体"同时进行的,在新的世纪里,周春芽的"桃花"所表现出来的特征是:在观念的借用与绘画性的保持之间形成了呼应。

西方人是否真能理解中国古人的"溃烂之处艳若桃李"文字的含义,我们不得而知,但是他们肯定理解画家作品中的"艳若桃李"的景象来自何处。

周春芽的绘画经历了凡·高、莫迪格利阿尼、契里柯以及前述德国画家精神上的洗礼,这样的精神史是与中国现代艺术从80年代到90年代的转变历程相吻合的,他接受时代的气息,他渴望了解西方文化的历史,可是,他知道自己这个"中国石头"有它不可分割的自然环境,他必须将自己摆放在所有有教养的人都深深眷念的土壤中,也就是说,他不认为有一个世界主义的当代标准,即便是有,那正好是表现不同文明之间的差异时体现出来的个性。所以,他用更多的时间与实践去理解文明与传统的含义,与仅仅使用传统工具和材料的新文人画家不同的是,周春芽只承认有一个必须通过新工具和新观念重新理解、阐释、体会和追忆的文明和传统。同时,画家也非常明白,不存在什么一成不变的个性,个性总是在变化中生发出来的。所有的概念——革命与改良、传统与现代、当代性与全球化等等——也许遮蔽着文明本身的演变,而直觉却可以告诉自己什

么是今天应有的艺术态度：

> 我相信，历史是一个充满个性的演进过程，真正有魅力的往往不是那些事后总结出来的“必然规律”，而是那些看似偶然的东西——那些偶然的东西比必然的规律带给我们更多的感动，在我们的生活中变得更为重要——如果你要去追问那些看似偶然的东西何以变得重要，你就会一发不可收拾地迷恋上历史。也只有在这样的追问中，传统才变得有魅力，也只有这样的传统才是具有艺术品质的传统。[6]

周春芽所表达的这种悟性存在于很多杰出的艺术家的大脑中，他们对艺术的历史与未来的理解构成了 20 世纪艺术观念的宝贵遗产。

注释

1 《花间记》周春芽访谈。

2 同上。

3 同上。

4 同上。

5 同上。

6 同上。

he First Intellectua



1　杨福东　《第一个知识分子》　2000年　摄影　194×127cm

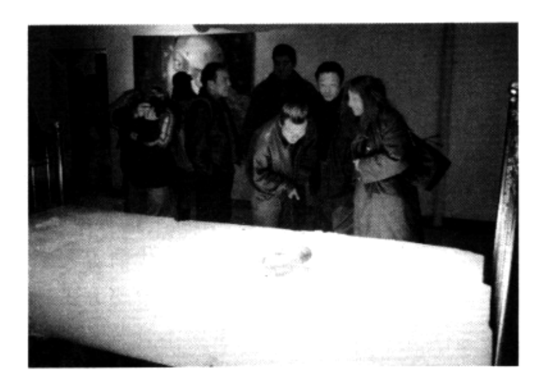
后记：新世纪的背景

观念艺术的发展仍然在继续，1998 年，“偏执展”在北京东三环一座公寓的地下室举行，参加者包括张大力、黄岩、赵半狄、郑国谷、卢昊、王伟、赵勤、刘健、徐岩涛、徐一晖、曹晓冬、徐舜、徐宏民、赵亮、王强、刘峥、吴小军、Nadine、刘波、陈庆庆、焦应奇、顾德鑫等。1999 年初，“后感性展”在北京一座公寓的地下室举行，展览里真实的死婴让人感到恐怖与恶心，这个展览表明了艺术家对“肉体上的病变”和“精神上的病变”的怪癖反应；4 月，“失控展”在北京设计博物馆开幕。参展艺术家包括索探、孙建春、马键、成力、石心宁、刘谨、王国锋、刘枫桦、万岭、高氏兄弟、于伯公、黄岩、迟起春、苍鑫、杨青。作品包括装置、油画、电脑喷绘、Video、图片、行为等。

也是在 4 月，“超市艺术展”在上海广场 4 楼举行，这个被该城市的媒体普遍批评的展览将艺术家们的作品放置在人们习惯的超市空间中进行。那些事实上很难为一般观众购买的“商品”有趣地干扰了人们的生活惯性，并且导致了普遍的议论和反感。在很大程度上讲，参展艺术家的目的正是干扰与破坏，并以此提醒进入超市的购买者们，他们的生活中存在着诸种问题。“超市艺术”是一次不必过分认真对待的游戏，其中包括了做成香皂的男性生殖器，印有作者自己头像的男人内裤，被指定为“全部知识学的基础”的罐装“脑浆”等等。丝毫不令人惊讶，展览中的大多数作品都受到了媒体的批评，那些艺术家制造的“商品”被指责为“低级甚至污秽的东西”(《文汇报》)。对于展览的组织者来说，这样的结果表明，他们的“艺术导游和导购的工作”也许是成功的。长期以来，上海因其曾经有过的殖民历史和商业传统而被视为病态式的雅文化的中心。现在，艺术家们通过“丑恶”和“腐朽”的“商品”的陈设和“导购”，既挑战了雅文化的外在伪装，也挑战了商业文明的传统。

1999 年，中国艺术家参加了 20 世纪最后一届“威尼斯双年展”。尽管有更多的中国艺术家参加了这次国际性的展览，但是，与 1993 年的那一次相比，艺术家的兴奋不再具有浪漫主义色彩。对于大多数艺术家来说，国际展览既是自己的艺术得到证明的更为充分的凭据，也是获得国际销售机会的场所。参加这种国际性的展览，如果在 90 年代初还意味着“冲出亚洲、走向世界”的欣喜的话，到了 90 年代末，这种欣喜则已经转化为一种见惯不惊的例行演出。在众多的原因之中，艺术家对艺术本身的失望，对艺术在国际国内的商业和政治操作中的状态的失望，是最重要的原因之一。参加

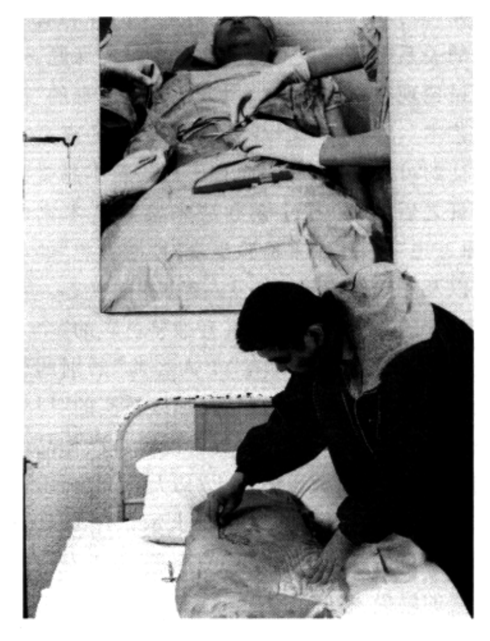
了这次展览的上海艺术家周铁海（1966— ）有一个哑剧脚本（以后他将其拍摄出来）对中国90年代的艺术家的失望状态作了有趣的报告。[1]



2 孙原 《蜜糖》 1999年 装置

1999年7月9日，主要由艺术家金锋策划，由广西美术出版社苏旅支持的《中国当代美术家图文志——异质的书写方式》一书的首发式在南京举行。对于那些早就对持续性展览方式没有兴趣的艺术家来讲，他们最为关心的是展览的印刷媒体《异质的书写方式》的出版。展览似乎是暂时的，书的出版似乎才是使该展览得到真正持续性推广的有效手段和历史文献。

在《异质的书写方式》这件对于前卫艺术家来说既是一本书也是一件共同完成的作品里，焦应奇关于“艺术死了”的表述虽然没有引起艺术领域的惊叹，却提出了关于“艺术死亡”的另一个神话说法。按照这位艺术家的说法，以“杂谈杂录”为题的文章本身，就可以被看成是观念艺术的表现，尽管艺术家本人对“观念艺术”思想的纯正性存有极大的怀疑。焦应奇提出的中心概念是“直述思想”。艺术家相信艺术家具有“原思想”，艺术家的任务本来是将这种具有创造性的“原思想”传达出来，以此唤起观者的个人经验。焦应奇注意到视觉艺术的特点是其象征性和寓意性。可是，“一切造型艺术的思想交流都是非‘直接呈现的’，想在象征、寓意、想象的艺术文化里‘直述思想’绝对没有可能”。焦应奇认为：“‘直述思想’是万重之重。因为，思想是最重要的，形式只是个媒介物，造型艺术语言媒介功能无助于实现思想的直述，而是将思想完全隐藏在其花哨的象征性语言的下面，使观者误读”。



3 朱昱 《植皮》 2000年 行为

艺术家的文章暴露出了属于常识的哲学问题：本质主义在什么层面上是可以被认为是有意义的。当“什么是思想”这个提问成为语言表述之后，如何判断什么是“原思想”就成为了问题。更为严重的是，当“直述”涉及语言分类时，“直述语言”与“象征性语言”之间的区别也成了一个问题。如果“象征性语言”不可靠，“直述语言”又真的是那么值得信赖的吗？焦应奇呼吁放弃象征性的语言，而采用文字这样的“直述语言”，其目的是让观众或者受众的注意力不再受到花里胡哨的象征性语言的干

扰，而直接受到文字的引导。在他看来，在“直述语言”当中，受众面临的不再是风格、形式感或者图像志，因而能够与文字进行直接交流，受众可以直接深入到艺术家的“原思想”的层面，最终唤起自己的“个人经验”。这种消除象征性图像干扰的艺术是观念艺术的一种表现形态，但这种所谓的“直述语言”与“原思想”之间的关系仍然是令人怀疑的。在80年代的文学界，能指与所指之间的绝对主义的和相对主义的关系曾经是被人们反复讨论过的课题，这种讨论现在依然可以被用来检验焦应奇的“语言艺术”。问题的关键不在于对语言的寓意或象征的可能性的怀疑，而在于当语言本身受到怀疑之后，我们靠什么办法来鉴定艺术家的“原思想”，靠什么来检验受众对“原思想”的明察以及对受众自己的“个人经验”的唤起。与艺术家的“原思想”同样具有神秘色彩的“个人经验”，难道不也是拥有“个人经验”的别的受众所需要的另一次“唤起”并加以核实的“原思想”？焦应奇的观念艺术或者说对自己作品的阐释的基础，是被历史文化“伟大遗产”界定的古典主义“经院哲学”，它要求承认绝对真理“原思想”以及“个人经验”的存在，要求有一个美好的终极表达“直述思想”。

90年代末，更为年轻的批评家和策展人开始逐渐替代50年代出生的现代主义批评家，他们对展览策划的介入对新的艺术现象起着推波助澜的作用。新一代批评家对现实的敏感已经远远不同于80年代的现代主义辩护者，他们开始以一种潇洒的姿态批判现代艺术自身，回避80年代批评家不绝于口的意识形态问题，甚至开始攻击政治波普和玩世现实主义的后殖民主义倾向。在1999年4月开始5月结束的题为“从中国出发”的展览序言里，批评家张朝晖揶揄地写道：“作为85新潮美术余绪的现代主义精英艺术情结于1996年12月随‘首届当代艺术学术邀请展’的被查封而告一段落。这标志着种种挑战主流意识形态的任何努力的终结，同时也敲响了中国西方主义艺术在中国的现代主义阶段的艺术探索的丧钟”。张朝晖的言辞较为夸张，对于那种充满着商业气息的绘画展览不予认同。这次展览由香港提供部分资金赞助。尽管张朝晖没有说明，这个由黄专主持的“邀请展”标志“终结”或者“丧钟”这样的说法的合法化依据究竟来自何处，但他的说法仍然表现出了新一代艺术纯粹主义者的偏激态度。他似乎没有看到，这种“不干净”的学术展览是90年代前卫艺术的一种妥协的结果，是一种无奈的策略方式。

不管批评家承认与否，甚至不管艺术家和批评家妥协与否，展览仍然被“查封”了。从70年代末的“星星画展”开始，“查封”就一直是中国的前卫艺术家所熟悉的事件。对于那些寻求对抗与冲突游戏的艺术家来说，“查封”是习以为常的。事实上，艺术家们在大多数情况下已经将“查封”这类事件看成是自己整个艺术行为和展示活动的一部分。这样的事件和艺术活动一起，构成了这个时代艺术的整体特征。将一幅画、一件雕塑、一个装置、一次行为和一个在展览厅里展示的展览活动看成艺术活动唯一形式的时代，从80年代初就已经宣告结束。每个人在心理上都做了充分的准备，他们随时准备迎接任何突如其来的事件，产生于艺术圈的任何突如其来的事件都可以被认为是艺术的一部分。在这样的历史背景之上，一个新的艺术策略开始成为合法及正当的：“令人欣喜的是，另一种依附于体制并与经济大潮和商业消费主义相结合的艺术在萌生，并获得了越来越宽广的生存空间。”这样的陈述产生于90年代，应该说不再会让人吃惊。这表明了一个历史的结束和另一个历史的开始。在挑战主流意识形态的努力遭到失败并被嘲笑之后，这种以利益主义为原则的策略显然有其自身的存在价值。对于90年代的前卫

艺术来说，重要的不是作品本身，而是作品的产生方式与合法化的过程。借用任何可能的资源，在90年代成为了合理的艺术生产和交换法则。没有人愿意去关注道德原则的本质，他们几乎都本能地认同权力的“招安”。这种依附现象无论是依附体制还是依附商业抑或是依附西方成为了90年代末中国前卫艺术的另一个重要特征。

1999年12月，张念将自己在1989年“孵出”的鸡蛋摊放在故宫和北京的另外一些公共场所。在十年前的《中国现代艺术展》上，张念希望别人不要打扰他，以便“孵出”自己观念的鸡蛋。十年后，艺术家将他的鸡蛋呈现出来。不过，鸡蛋或孵蛋的历史本身已经变得不重要，对于艺术家来说，重要的只是对鸡蛋这样的艺术母体的持续关注：“‘蛋’作为我的作品的主题我也不想改变，作为生命体，它是原生状，作为食品又可健身和充饥，作为艺术品它又是一种要死要活的感觉。”[2]在一个世纪行将结束的时候，艺术家、批评家似乎都不在乎，这个在中国孵育了近二十年的“蛋”究竟能够孵化出什么样的奇迹。

1999年的最后一天，一个名为“世纪之门”的综合展览在成都开幕。展览在乐曲声和礼花中开幕。人潮涌动的展览，既有批评家们的策划参与，又有企业家的出资赞助，还有官方文化机构的鼎力支持。盛大的开幕仪式，就像一个巨大商场的开张那样引人注目。在这个展览中，艺术家孙平进行了一次小小的行为艺术。按照这位艺术家事先的说法，他想破坏展览，因为他认为这些所谓的艺术品没有任何意义。他使用了纸钱冥币这样的道具，并把自己装扮成为艺术送葬的人：艺术，去死吧。这是艺术家在一个世纪即将结束的时候发出的诅咒。

2000年的第一天，相信未知中一定有“真”的艺术家张盛泉（1955—2000）以真正的自杀表达了他的艺术观念。

就在2000年初，一年多前在“后感性”里展示《袖珍神学》（一个真实的死人的手自天花板握着一条长绳）的艺术家朱昱给观众提供了一个新的表演，他用一张经过生理盐水浸泡的猪皮与新鲜的猪肉进行缝合，并试图将自己的鲜血注入；艺术家彭禹进行了《人油》的表演（怀抱婴儿标本，通过一根管子给这个没有生命的小孩喂流质）；同年，杨志超让医生在自己的肩上种植了两棵小草；余极实施了他的《尤物之吻》（用嘴含小鸡并将其吐出玻璃盒）；南京，艺术家吴高钟将自己放入牛肚子并请人缝合，之后裁开缝线从里面钻出来……直至2003年艺术家朱昱表演“吃死婴”，行为艺术在新世纪完成了第一次盛宴。针对朱昱的行为，人们（观众、批评家和艺术家，中国人或英国人，官方与民间）在宗教、法律、道德方面进行了意见性的辩论。没有任何人的观点得到多少一致的呼应，时间很快消除了人们对这个事件的关注和谈论。对西方当代艺术史有知识的观众来说，他们熟悉从史瓦兹特的自我阉割致死，到奥兰数次整形变容和克里·伯登的自我枪击……，现在，他们发现一个年轻的中国艺术家也可以创造另一个涉及生命、宗教与道德问题的奇迹。新世纪的开场白触目惊心，这使我们不得不对世纪转折中的问题留下理解的背景。

谁都能注意到，中国90年代后期关于自由主义的言说，大多与经济领域或市场经济理论相关。经济学家的自由主义思想观点因与国家特殊时期的意识形态吻合和得到某种程度的支持而得到了普遍的关注，人文科学领域关于自由主义的研究却仅限于对以洛克为代表的英美传统和以卢梭为代表的法国传统在学理层面上进行区分，或者对类似伯林、波普尔或哈耶克的学说进行字面上的了解。复杂的是，正当中国学术界借市场经济的发展开始

更加充分地展开自由主义理论的研究，并在政治上开始进一步强调政治体制改革的重要性时，由亚洲金融危机导致的全球金融动荡再次提醒人们：彻底的自由市场充满危机，政府不干预经济生活仅仅是一个自由主义的"神话"，通过法制来规范这个世界的所有生活事实上是一种新人道主义策略。就在中国知识分子对于经济领域的自由主义津津乐道、对人文的自由主义吐词不清时，1999年1月，市场经济的操作老手索罗斯却放出了这样一句话："市场原教旨主义比过去任何的极权主义意识形态对开放社会的威胁更大。"[3]索罗斯的评论虽然有些耸人听闻，但却真正涉及到了经济自由主义对社会政治和道德结构的重大影响。

1998年12月号的《江苏画刊》发表了一篇通讯《中国当代艺术进入拍卖市场》，报道了佳士德伦敦总部对亚洲当代艺术的兴趣。报道撰写者是这样陈述佳士德的经理先生的看法的：

> 近些年来，尤其中国、日本、韩国的艺术家频频出没于国际性当代艺术大展，他们的新锐表现越来越引起西方人士的关注。即使他们的作品有着明显的"西方口味"，但亚洲政治、经济地位的不断提升，以及这些国家在转型中普遍释放而出的勃勃生机，无疑在这些国家中的文化艺术中当是最敏锐的体现。这些作品在法国、瑞士、荷兰、德国以及美国等地的艺术收藏家眼中是非同凡响的。那些代表着这些国家最前沿思想的艺术家在近三十年来的不懈努力中，已使他们在西方拥有了不错的区域性市场。

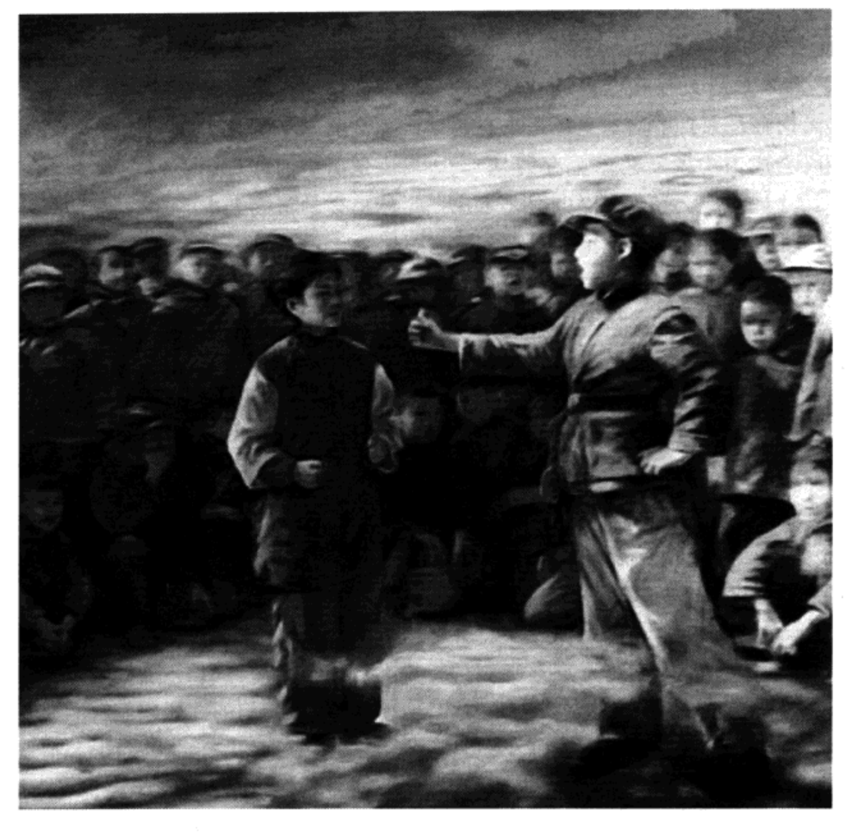
尽管这年10月伦敦佳士德拍卖行没有给中国艺术家带来太好的消息，[4]但是，就市场而言，中国的"现代"、"前卫"、"当代"艺术在世界各地的确有了较为广泛的购买者和收藏者，国际收藏对中国当代艺术日益增长的强烈兴趣在2006年张晓刚的《大家庭》在纽约索斯比的拍卖达到了97万美金时，得到了充分的体现。事实上，从2004年开始，国内企业对当代艺术的收藏开始明显形成势头，这与90年代末的状况形成了鲜明的对比。1998年底，年轻的批评家冷林期望举办的"是我"展览的流产，证明了艺术系统在中国的不存在。张朝晖在评述这个流产的展览的意义时说：

> 一些西方艺评论家、策划人或收藏家看到这些龇牙咧嘴自我嘲讽，而又自恋自赏，自我撒娇式头像或许感受到一点异国情调的魅力，而这对国内观众而言却毫无意义也根本不是个问题。如果说有意义的话，则是暗示中国应建立自己的推动新艺术发展的艺术机构、基金会、艺术赞助等艺术机制，拥有在国际艺坛有发言权的中国艺评家和策划人，使中国新艺术获得社会的理解认可与支持。[5]

1998年10月28日至30日在山西灵石县王家大院中国民居艺术馆举办的"90年代中国美术现状与趋势研讨会"上，关注艺术制度问题的批评家们将90年代初《艺术·市场》和"广州双年展"提出的问题再一次重复，涉及前卫艺术的展览制度、策划人制度、基金会制度、艺术法律、税制改革、赞助制度、批评家在市场中的身份确定的话题似乎无休止地继续在进行着。在《江苏画刊》1999年第4期里，王南溟就这些问题发表了自己并非耸人听闻的看法：

> 90年代，当代艺术的种种问题已经集中于如何在海外获得策划人重视和基金会的资助以及如何在海外形成艺术市场，而使中国当代艺术成为"依赖"于西方艺术制度中的"依赖"的艺术。这又是90年代中国当代艺术的一种危机，全球社会的网状结构使某一种族和国家无法摆脱它国（特别是表现在弱势种族无法摆脱强势种族的被动性交往时）的影响甚至

制约，这是90年代西方的艺术基金会、画廊、美术馆、博物馆、策划人向中国当代艺术开放和我们走出封闭后的新动向，在这种无法回避的国际交往秩序中，中国如何在本土建立与海外相应的艺术制度使得当代艺术在国际上的交往成为制度与制度之间的交往，而不是一味从本土出走，投于西方艺术制度霸权中，已是中国艺术制度需要思考的问题，中国当代艺术在海外的畸形发展已经产生了负面性影响，而对这种负面性影响消除的积极方面首先是让当代艺术回到本土和在一个制度化的状态下自主地发展。[6]



4 李路明 《云上的日子：学唱戏》 2004年 布上油画 200×200cm 香港张镜堂藏

中国的批评家从90年代初以来一直就在努力地工作着，但没有人认为他们能够创立一个中国的艺术系统。本土官方机构和国外资本安排或消解着中国批评家的工作和发言；中国的展览策划人仅仅是一个临时的展览组织者，他们没有资金、没有对艺术权力机构的影响力，没有高度严密的权力操作意识和权力操作系统，他们甚至没有自己的生活的安全感。他们几乎是凭着可怜的经验和冒险精神在干着被称之为"策展"的事情。由于基本的社会机制和社会条件不具备，当代艺术策划人同时兼具外交家、经济学家、历史学家、政治家以及沟通艺术与观众联系的解说员的功能。在相当长的一段时间内，中国新艺术的策划人在经济和政治上都是勉为其难的，他们很容易受到来自各个层面和领域不同程度的诋毁。在面

对官方机构的白眼和冷遇的同时，这些可怜的策划人们还要面对来自国内外资本的种种压力。然而，在新的世纪，一个恍恍惚惚的艺术系统似乎正在形成，画廊、拍卖公司以迅速增长的势头发展着。在2003年、2004年以及2005年中，拍卖的总量成倍增加，在2006年的市场中，当代艺术受到了国内画廊、收藏家和投资人前所未有的欢迎。

关心艺术未来的人存在着疑问：资本的意识形态（无论它是来自中国本土还是来自西方）是否最终会成为中国新艺术生存的基础？因为如果回答"是"，那么，80年代中国艺术家的所有努力就成了为在90年代推翻自己建立起的艺术大厦的前期准备，那些"终极关怀"、"理想"、"绝对真理"、"艺术本质"、"本体"之类的东西就没有了任何社会化存在的理由和必要性，艺术家不过是从专制权力的奴隶转变为资本权力的奴隶；倘若回答是"否"，那么，资本的意识形态何时才能放松其对艺术的钳制，或者，究竟有什么样的力量可以改变这样的钳制局面？这个类似二元论的问题，在20世纪的最后20年中被提出来，关于它们的答案，却留给了新世纪。

"全球化"是翻越世纪后最为经常听到的词汇。

按照通常的观点和经验事实，全球化源自经济的力量。部分经济学家例如阿兰·鲁格曼认为：全球化可以定义为跨国公司跨越国界从事外国直接投资和建立商业网络来创造价值的活动。尽管鲁格曼似乎有点过分强调经济的唯一性，另外的学者则认为全球化应该理解为经济、政治、文化、技术等领域的复杂的过程，但是，主要由经济力量导致的政治和文化的综合实力事实上全面影响着人类当代的其他活动。

在这样的背景下，中国艺术家也许面临两难：一方面，他们意识到价值的区域化标准不能构成对艺术的价值判断的权威与合法性；另一方面，健康的民族文化的建设又受到全球化的挤压而不可能像西方国家那样经历充分的民族国家文化的系统建设，因此，当失去西方的选择机会时，艺术家们会感到失去了价值，而当西方人有所选择时，又难免有人提出"文化殖民"的嫌疑。

全球化时代的基本范畴是权力、等级以及不平衡性。其中的"不平衡性"的本质是资源导致的不平等性。权力例如新闻与金钱成为决定历史的杠杆。在这一点上，从90年代开始出现的策展人本能地感觉到了。

> 我们固然可以对海湾战争发言，但我们的发言显然比不上战争期间那些来自CNN的新闻有影响力。首先CNN有一个全球发布新闻信息的网络可资利用；其次CNN有优秀的记者在战争第一线随时报道各种激动人心的事件和进程。于是我就马上想到一个问题：万一这些记者说谎了呢？全世界当时恐怕还是会相信这个谎言的，他们会认为这是真的，因为他们的声音太有力量了，他们的传播方式太令人难以抗拒了。而我们的声音呢？

以上的话转引自艺术家徐坦和批评家杨小彦关于"我们的文化权利"的"一次针对西方中心主义与文化殖民主义的对话"[7]。关于"文化殖民"或者"后殖民"的用词在90年代最后几年里经常出现，但是与此同时，中国的艺术家或者批评家还没有充分注意到"全球化"这个词语已经开始出现并且迅速蔓延。有趣的是，批评家似乎怀疑拥有"一个全球发布新闻信息的网络"的记者有可能"说谎"，并且焦虑没有人听到"我们的声音"。然而，这个时候却没有人去注意究竟是什么神秘的力量导致这样的"怀疑"和"焦虑"的产生。就在中国艺术家和批评家们忙于匆匆与"国际接轨"这一1994年至1997年间艺术界流行的词汇并天

真地讨论“国际身份”的同时，全球化浪潮正在迅速形成并影响着文化艺术领域。“谎言”如果真的有效是因为谎言具有权力的支撑，而“焦虑”如果是事实，只能说明存在着没有权力的恐惧。

1992年之后，国家将经济置于一切之上，并保证了甚至更为积极地面对西方社会对中国的经济介入，这事实上已经开始接受并参与了明显生发于90年代的全球化运动。应该看到，90年代中国与西方国际社会的联系不仅仅是一般意义的沟通与门户开放，而是接受全球治理的游戏规则，中国在2001年加入WTO，事实上进一步将这个民族卷入了全球化的旋涡。资本、技术、信息、人口以及文化的大规模高速度跨国流动，将名义上的国家、民族、传统这样的概念给迅速稀释了，代之而起的是由跨国资本或与跨国资本融为一体的新资本体系的话语结构，尽管类似“国家”、“民族”、“传统”这样的概念——这些词汇是过去一百年艺术争论中的关键词——还在不断地使用，它们所包含的事实还存在，但是，2003年推翻萨达姆独裁政权的战争表明了国家主权这样的概念必须与全球化时代的意识形态和游戏规则相吻合。



5 曾梵志 《安迪·沃霍尔同志》 2005年 布上油画 200×200cm 中国私人藏

批评家黄专曾表述过忧虑：“文化含义上的第三世界的当代艺术在表述自己的思想和

问题时，始终面临着这样的悖论：从处境上看，它在不断反抗西方中心主义的文化压迫，摆脱自己的臣服地位时，又要不断小心警惕避免使这种反抗坠入旧式民族主义意识形态的陷阱；从方式上看，它在不得不使用第一世界的思想资源和表述方式来确立自己独立的文化身份时，又要不断警惕叙述本身有可能给这种身份带来的异化性。”[8]看来，全球化时代的特征同样涉及到批评家使用的词汇。在全球化时代，国家殖民为跨国公司的殖民所替代，而跨国公司的殖民含义的复杂性使得“殖民”这个词的内涵失去原初的意义。当中国接受保障资本收益的游戏规则，接受资本、土地以及劳动力的全球化时，事实上她就接受了全球化带来的制度的改变。应该充分意识到的是，民族政府的文化机构一方面要保证民族现有文化适应全球化时代的文化变迁，另一方面又必须符合民族政治的要求保留本民族文化遗产中的部分因素。而问题是，谁是全球化时代文化变迁过程中使用新因素的决策者，而谁又是保留民族文化部分因素的筛选人？这涉及到资源的拥有程度和权力的执握与否。文化艺术领域，在很大程度上讲，涉及到话语的发布权和占有权，这使得批评家在使用“殖民”这个词的时候难得要领。实际上，由于经济全球化的推进与利益的差异，发展中国家曾经在反对帝国主义和殖民主义方面取得的共识被破坏了。势不可挡的全球市场竞争以及相应的全球化意识形态在20世纪90年代末将“帝国主义”和“殖民主义”这两个词汇划进了历史的教科书，尽管90年代后半期，美术界与人文知识领域一样讨论了“后殖民”这样的问题，但是，新世纪的景况是：“全球化”这个看上去中性的词汇已经替代了“后殖民”这几个愤世嫉俗的字眼。

相应地，全球化趋势开始废弃“本土化”这



6　吴山专　《买就是创造》　1992—2005年　装置

种用语下的狭隘观念，这时，“区域化”成为分析过程中的词汇；同时，“西方”与“东方”这种大而无当的概念难以准确表述文化和文明冲突的现象，所谓重新界定现代性话语的核心，就是民族与文明的不断相互作用、相互交叉的结果。因为全球化在社会学意义上的核心技术是通过网络与接点将过去的地方性格式为区域性，区域之间虽然具有差异，但是，它们共同接受网络与接点的影响，而过去的“地方性”相对而言是孤立的、断开的或没有协议制度化的连接。

在这种特殊的背景下，当代艺术家利用市场经济导致的对国际社会的开放，将自己的艺术生命的维护背景放到国际艺术系统之中，继续谋求存在的理由和基础。他们的发言权与利益资源主要依赖于国际社会，他们对艺术的价值认定利用了国际政治和东西方意识形态的差异形成的不对称关系。的确，艺术市场主要是国际艺术系统支持的艺术市场的介人，使90年代的前卫艺术的身份和价值认定发生了根本性的改变。由此而导致的关于艺术意义的争论，也随之变得空前复杂。对于任何一种语言选择，任何一种风格展示，观众的常识、艺术家的意图、画廊老板的眼光、批评家的词语、严肃或不严肃的大众传媒都会给出各种各样的说明，其表述的用语可能是政治的、审美的、个人的、情绪的、市场的，甚至可能是没有常识逻辑的。从80年代的情况看，艺术家的创作意图，作品的情绪倾向，除了受艺术家自己的现实体验和艺术追求的决定外，往往也受到批评的引导。但是，由于批评家观念的狭隘和市场化趋势，这种引导又几乎是不可靠或者难以生效的。曾经有批评家从不同的层面来谈论政治波普和玩世现实主义的政治性，谈论它们的意识形态批判价值，认定这样的艺术现象是一种反抗的特殊形式。以后我们也看到了针对行为艺术例如对2000年余极的行为艺术的解释，《新潮》的编辑投射了大量的道德主义和政治观点上的理解。行为本身也许是有趣的，但是没有人去理会这样的漫无边际的投射。事实上，任何意义上的阐释的合法性已经不仅仅局限于一个批评家的意见。

当代艺术告诫人们对艺术阐释必须小心翼翼，几乎所有的当代艺术家都明白，哲学上的反映论与政治上的道德主义已经随着本质主义哲学的死亡而被彻底消解。早在1990年，德里达的哲学成为艺术家圈子里的流行话题，王广义在回答古典艺术、现代艺术以及当代艺术的区别时说：

> 其实现代艺术只是古典艺术的一种延伸，它们共同拥有对形而上神话的期待，不过是对同一个神话作了不同的解释；而当代艺术远远抛弃了任何预设的神话，艺术家所有的行为只与涉及现场逻辑的判断有关，当代艺术不解释什么是神话，当代艺术家和批评家以及收藏家共同制造神话。

在大多数关于当代艺术的阐释中，很少有批评家意识到正是因为市场经济的合法性导致了旧有价值标准的紊乱，90年代后期观念艺术的产生，正是源于这样的现实。在旧有意识形态标准和西方本质主义哲学双重死亡的时期，市场意识形态成为抚育当代艺术的温床。

中国的现实并没有按照艺术家和批评家设想的方向那样发展，但是，当代艺术借助市场权力的结果是有效的；旧有体制对传媒与社会活动的形式与范围仍然保持了控制，当代艺术却总是争取在更多的时间和空间里取得合法性。当然，同主流意识形态作对的当代艺术随时会成为一个邪恶的目标受到攻击的现实没有根本改变，艺术机构的权力仍然牢牢地控制在主流意识形态的维护者的手中。各地的艺术机构和美术家协会在进入市场经济的同

时，利用体制上的缺陷以及自己所控制的权力，强力保持陈旧的观念，艺术成为他们政治图谋的托词，普遍堕入"绣花"的境地，然而，当代艺术却在迅速发展的市场领域获得生存与发展。

我们能够看到一些重要的变化。官方专业美术机构在资金与活力上的极度欠缺，导致民间机构在市场经济的背景下开始了新的权力范围的划分。"世纪在线中国艺术网"（www.CL2000.com 世艺网）、《光明日报》文艺部、《江苏画刊》杂志在 2000 年末联合举办了被称之为"建国以来规模最大的美术新闻评选活动"的"2000 年中国十大美术新闻评选活动"，人们注意到了全国美术家协会的权力受到了极端的轻视。名目繁多的评奖或者评选经常进行着，参与的角色有重叠也有差异，临时的权力机构支撑着艺术领域的活动与展事，它们共同的特征是：在市场权力对政治话语构成影响的时期，真正的发言人是资本。

Tom.com（《美术同盟》）和 CL2000.com 以及其他艺术网站承担着支持新艺术的重要责任，无论是传播速度、广度还是其自由性以及丰富性，都是传统媒体比如《美术》或者《江苏画刊》（2002 年更名为《画刊》）所不能比拟的。人们完全有理由证明类似 tom.com 和 CL2000.com 以及其他网站在推动当代艺术的传播、影响力以及发展方面是作为事实的全球化的生动体现。正是因为这样的媒体，使得我们对于历史的了解程度、观察角度以及记录方式有了明显乃至根本的改变。[9]

在中国，真正发生革命性转变的并不是一种艺术现象的奇特出现，而是艺术制度的改变，正是因为制度的改变以及新的合法化边界的产生，使得更多奇特艺术现象的出现成为可能。2000 年的"上海双年展"在新世纪艺术史中的意义制度问题的出现，以及制度变革的策略化的开始，使这个被批评为有"殖民"嫌疑的展览成为处于全球化时代的 21 世纪中国艺术史问题的真正开端，两年后，即 2002 年 11 月，由广东美术馆主办的《首届广州当代艺术三年展重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）》将这种合法化作了更为清晰的界定，那些被称之为"实验艺术"的怪异作品已经在官方美术馆内成为解说员嘴里生动的内容。[10]

无论如何，进入新世纪，东方与西方、地区与全球以及所有的对立因素逐渐变得更加相对，绝对主义与本质主义没有了市场，中国当代艺术就是在这样一个事实上的全球化时代生长和繁衍着。

在新的世纪，没有任何艺术形式和手段被认为是不合理的，也没有任何材料与工具被认为是陈旧的，重要的是艺术家在什么样的观念和立场下从事他的艺术实践。在极端的行为艺术让位于智力的实施的同时，架上绘画也表现出充分的活力；放弃本质主义的现象举目皆是，而重新在历史中寻找艺术的当代性的努力似乎更为普遍，在李松松、李路明、张晓刚、曾梵志以及一大批艺术家的最新的作品里，历史问题成为艺术问题的中心，这显然不意味着艺术家们要走本质主义的老路，而是说，对于当代艺术家来说，一切都是可能的。新的艺术系统的胚胎正在形成，所有新的艺术现象不仅受到敏感的批评家和公众的注意，也受到了市场力量的支持。人们发现，2000 年以来的绘画强烈地受到市场力量的影响，市场对艺术家的"毒害"是一个持久的批评话题，但是，他们也看到了绘画领域表现出来的可喜景观，那些新绘画的出现完全不应该看成仅仅是金钱推动的结果。当然，正是因为金钱的作用，使得当代艺术家获得了广阔的自由空间，他们在这样的空间里争取到了艺术的合法性；同时，对于那些具有天赋的艺术家来说，"金钱正是创造奇迹的动力"就像王广义早在 1991 年谈及教皇在报酬上向米开朗基罗妥协的故事时所说

的那样。2006 年 4 月，沪申画廊里举办了周春芽的新作展览。画廊里走动的人们和他们的面容显得多少有些仪式化，然而展览中那些充满生气的桃花肯定是一个象征：新世纪的艺术之花正在盛开。当我们回首 20 世纪初的时候会感叹：这将是一个多么强烈的对比！

2006 年 8 月 8 日星期二于三亚

注释

1 默剧

第一幕 军事会议

（全景）一名领导在上海前卫工商联合会地图前介绍战况。

（近景）他指着 S 将军的位置。

（字幕）这个民用机场。

（中景）他严肃地说。

（字幕）垄断着迎送各国博物馆馆长，评论家，画廊老板的任务。

（近景）他指着 D 将军的位置。

（字幕）这个军用机场，秘密迎送各国博物馆馆长，评论家，画廊老板。

（中景）他把手一挥。

（字幕）为了粉碎他们对我们的长期封锁，我们必须立即行动起来，建造一个属于我们自己的机场。

（中景）参谋长说：

（字幕）同志们，没有自己的机场，便没有自己的一切。

第二幕 咖啡馆

（中景）咖啡馆内七八个人围坐在一起，气氛热烈。

（近景）一个人很激动地在说话。

（字幕）要不断办展览，让大家都注意我们。

（近景）另一个人也很激动地在说话。

（字幕）什么展览都要参加，只要有机会就上。

（近景）一位女艺术家说。

（字幕）要和批评家、记者搞好关系。

第三幕 看病

（特写）一块牌子上面写："外国专家门诊"。

（全景）医院里，有许多人在等待外国专家的诊断，有一个护士在叫号，一个病人走进去。

（字幕）15 分钟之后。

（全景）第一个病人出来，第二个病人进去。

（字幕）15 分钟之后。

（全景）第二个病人出来，第三个病人进去。

（字幕）15 分钟之后。

（全景）第三个病人出来，第四个病人进去。

（近景）诊室内，外国专家先看看 X 光片，并向病人询问病情，用听筒听病人心，又量了一下血压。

（中景）护士叫号。

（字幕）下一个。

（全景）诊室外病人焦急地等待着。

第四幕 艺术导游

（全景）一名导游对三四个外国人宣布日程安排。

（字幕）上午先看 A 的作品，再看 B 的作品，下午看 C 的作品，再看 D 的作品，晚上去 E 家。

（中景）一外国人翻看手中旅游指南。

（字幕）我还想看 X 的作品。

（中景）导游解释说。

（字幕）X 的画没意思。

（中景）另一外国人说。

（字幕）我想看 Y。

（中景）导游说。

（字幕）Y？ Y 是谁？ 我没听说过。

（中景）一名外国人说。

（字幕）听说 Z 是才华横溢的艺术家，是否可带我们去看看呢？

（中景）导游说。

（字幕）Z？他住得很远，来不及了。

第五幕　电话诉衷肠

（近景）一位艺术家跑到公用电话亭，打了 5 个电话。

（字幕）你策划的任何展览我都愿参加。

第六幕　你背叛我

（近景）一位批评家给一艺术家打电话。

（字幕）近日那位外地评论家在本市活动情况如何？

（近景）艺术家对话筒说。

（字幕）我按你的意思，没有接待他，只是有一个人偷偷会见了他。

（近景）批评家气愤地放下电话。

（中景）批评家跑入一幢房子，看见一扇门半开着，推开一看。

（近景）艺术家正和外地评论家谈话。

（近景）批评家指着艺术家大吼。

（字幕）你背叛我！

第七幕　你们只有中医和巫术

（全景）一桌中外人士在吃饭，一个外国人对中国人说。

（字幕）你们只有中医和巫术，没有艺术。

（全景）门被推开，一个人走进来严肃说。

（字幕）胡说，我们有艺术。

（近景）外国人显得很惊讶。

（近景）这个人气愤地说。

（字幕）难道我们的艺术一定要配你们的胃口吗？

第八幕　教父

（全景）在一个大客厅里，许多人在跳舞。

（中景）在另一个房间，教父和一个人在说话。

（字幕）现在新的厉害的艺术家太少，我担心后继无人。

（中景）那人默默无语。

（全景）大客厅里人继续在跳舞。

（中景）房间里教父拉着两个人的手说。

（字幕）你们还在争吵，真让我放心不下。

（特写）教父老泪纵横。

第九幕　梅杜萨之筏

（全景）十几个人在木筏上，漂泊在海上。

（近景）有的人已死去。

（近景）有的人在挣扎。

（近景）有的人在思考。

（字幕）进亦无能退亦难。

（全景）几个人绝望在木筏上，向远处拼命呼唤。

（字幕）再见吧！艺术。

2　张念致李路明信。

3　索罗斯：《全球资本主义危机》，哈尔滨：黑龙江人民出版社 1998 年版，第 15 页。

4　参加这次拍卖的中国艺术家有近 30 位，拍卖结果非常不理想，除张晓刚、刘炜、岳敏君的几幅小件作品卖出外，其他重要的中国艺术家如徐冰、李山、杨少斌、曾梵志的作品均未成交。*THE ASIAN ART* 1998 年 12 月号报道这次拍卖的标题是"*Asian Avant-Garde: Too Much Too Soon*?"内容说："Although the works offered for sale were a good selection, the sale itself fell far short of expectations. Out of the 170 lots only 25 sold and most of those at the reserve price or very close to it. Bidding was virtually non-existent and despite the usual array of staff behand the telephone desk, the phones were unnervingly quiet."

5　载《江苏画刊》1999 年第 2 期。

6　载《江苏画刊》1999 年第 4 期。

7　载《画廊》1995 年第 4 期。

8　黄专：《第三世界当代艺术的问题与方式》。

9　具有流行影响力的杂志《新周刊》年末号将互联网评为年度传媒，理由如下：

> 互联网改变我们的阅读习惯也只用了一年时间。上新浪网看新闻，上博库看书，到网易社区听小道消息。网络直播更发挥了即时

和互动的无比优势，新浪的奥运会专题因而创造了日浏览页面量 1800 万的中文互联网记录。

2000 年 12 月 27 日，新浪网正式获得国务院新闻办公室批准的登载新闻业务资格，成为中国民营商业网站中首批获得上述许可的网站。同时，这也是中国政府首次将新闻登载权授予民营商业网站。

10 按照美术馆馆长王璜生在“前言”中暗示的：希望这个展览成为“一个地区、一个城市乃至一个国家文化品貌的一种标志”。

参考文献

背景文献

《走向世界：近代中国知识分子考察西方的历史》
钟叔河 著
中华书局 2000 年版

《从利玛窦到汤若望——晚明的耶稣会传教士》
【美】邓恩 著　余三乐　石蓉 译
上海古籍出版社 2003 年版

《马礼逊回忆录》
【英】马礼逊夫人 编
广西师范大学出版社 2004 年版

《传教士与近代中国》
顾长声 著
上海人民出版社 2004 年版

《鸦片战争》
【美】特拉维斯·黑尼斯三世　弗兰克·萨奈罗 著
周辉荣 译
生活·读书·新知三联书店 2005 年版

《伟大的中国革命：1800—1985》
【美】费正清 著　刘尊棋 译
世界知识出版社 2000 年版

《中国近代史》
蒋廷黻 著
上海古籍出版社 2004 年版

《花甲记忆——一位美国传教士眼中的晚清帝国》
【美】丁韪良 著　沈弘 等 译
广西师范大学出版社 2004 年版

《晚清上海社会的变迁生活与伦理的近代化》
李长莉 著
天津人民出版社 2002 年版

《上海：近代新文明的形态》
苏智良 编
上海辞书出版社 2004 年版

《上海的外国人(1842—1949)》
熊月之　马学强　晏可佳 编
上海古籍出版社 2003 年版

《上海时尚：160 年海派生活》
林剑 编
上海文化出版社 2005 年版

《上海摩登：一种新都市文化在中国 1930—1945》
【美】李欧梵 著
北京大学出版社 2001 年版

《自强新政：1861—1908》
赵矻 著
上海书店出版社 2002 年版

《晚清文化史》
汪林茂 著

人民出版社 2005 年版

《亲历晚清四十五年：李提摩太在华回忆录》
李提摩太 著　李宪堂　侯林莉 译
天津人民出版社 2005 年版

《留美幼童：中国第一批官派留学生》
钱刚　胡劲草 著
文汇出版社 2004 年版

《西方民主在近代中国》
耿云志 著
中国青年出版社 2003 年版

《帝国的回忆：〈纽约时报〉晚清观察记》
郑曦原 编
生活·读书·新知三联书店 2001 年版

《1897 年的中国》
【美】约翰·斯塔德 著　李涛 译
山东画报出版社 2004 年版

《剑桥中华民国史：1912—1949》（上卷）
【美】费正清　费维恺 编
中国社会科学出版社 1994 年版

《剑桥中华民国史：1912—1949》（下卷）
【美】费正清　费维恺 编
中国社会科学出版社 1994 年版

《剑桥中华人民共和国史：1949—1965》
【美】R.麦克法夸尔　费正清 编　谢亮生等 译
中国社会科学出版社 1998 年版

《剑桥中华人民共和国史：1966—1982》
【美】R.麦克法夸尔　费正清 编　李向前等 译
中国社会科学出版社 1998 年版

《1900：北京的陷落》
【法】绿蒂 著　刘和平　安蔚　姚伟国 译
山东友谊出版社 2005 年版

《中国现代思想中的唯科学主义：1900—1950》
【美】郭颖颐 著　雷颐 译
江苏人民出版社 1989 年版

《中国心灵》
【德】卫理贤 著　王宇洁　罗敏　朱晋平 译
国际文化出版社 1998 年版

《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》
李孝悌 著
河北教育出版社 2001 年版

《中国现代史》
张玉法 著
东华书局 1988 年版

《马克思主义在中国：1918—1988》
李泽厚 著
生活·读书·新知三联书店 1988 年版

《革命与历史：中国马克思主义历史学的起源，1919—1937》
【美】阿里夫·德里克 著　翁贺凯 译
江苏人民出版社 2005 年版

《民族立场与现代追求：20 世纪 20—40 年代的全盘西化思潮》
赵立彬 著
生活·读书·新知三联书店 2005 年版

《唤醒中国：国民革命中的政治、文化与阶级》
【美】费约翰 著　李霞 译
生活·读书·新知三联书店 2004 年版

《五四运动：现代中国的思想革命》
周策纵 著
江苏人民出版社 2005 年版

《左翼·上海：1934—1936》
孔海珠 著
上海文艺出版社 2003 年版

《莫斯科中山大学和中国革命》
【美】盛岳 著
东方出版社 2004 年版

《中国工农红军长征亲历记》
李海文 编
四川人民出版社 2005 年版

《长征：前所未闻的故事》
【美】索尔兹伯里 著
解放军出版社 2005 年版

《红星照耀中国》
【美】埃德加·斯诺 著 李方准 等 译
河北人民出版社 1992年版

《延安日记》
【苏】彼得·弗拉基米尔 著 吕文镜 译
东方出版社 2004年版

《历史的先声：半个世纪前的庄严承诺》
笑蜀 编
汕头大学出版社 1999年版

《转折年代：中国的1947年》
金冲及 著
生活·读书·新知三联书店 2000年版

《文化人的经济生活：清末—1949》
陈远明 著
文汇出版社 2005年版

《1949年：中国知识分子的私人记录》
傅国涌 著
长江文艺出版社 2005年版

《毛泽东的中国及其后：中华人民共和国史》
莫里斯·迈斯纳 著 杜蒲译
香港中文大学出版社 2005年版

《一九五七年的中国》
朱地 著
华文出版社 2005年版

《禅机1957年：苦难的祭坛》(上、下)
胡平 著
广东旅游出版社 1998年版

《中国的反右运动》
【英】纳拉纳拉扬·达斯 著 欣文 唐明 译
华岳文艺出版社 1989年版

《"乌托邦"祭：1959年庐山之夏》
陈政 苏晓康 洪亮 著
中国新闻出版社 1988年版

《形形色色的造反：红卫兵精神素质的形成及演变》
徐友渔 著
香港中文大学出版社 1999年版

《红卫兵狂想曲》
丁晓禾 编
中共党史出版社 2006年版

《"文化大革命"的起源》
【英】罗德里克·麦克法夸尔 著 戴汉笠 译
河北人民出版社 1989年版

《"文化大革命"：史实与研究》
刘青峰 编
香港中文大学出版社 1996年版

《〈关于建国以来党的若干历史问题的决议〉注释本》
中共中央文献研究室
人民出版社 1983年版

《中共50年》
王明 著 徐小英 译
东方出版社 2004年版

《交锋：当代中国三次思想解放实录》
马立诚 凌志军 著
今日中国出版社 1998年版

《中国的现代化：晚清—1990》
【美】罗兹曼 编
国家社会科学基金[比较现代化]课题组 译
江苏人民出版社 2003年版

《中国政治》
【美】詹姆斯·R.汤森 著 顾速 董方 译
江苏人民出版社 2003年版
《1989'制止动乱平息反革命暴动纪事》
中央北京市委办公厅 编
北京日报出版社 1989年版

《中流百期文粹》
《中流》杂志社 编
金城出版社 1998年版

《现代化的陷阱：当代中国的经济社会问题》
何清涟 著
今日中国出版社 1998年版

《人文精神寻思录》
王晓明 编

文汇出版社 1996 年版

《思潮：中国"新左派"及其影响》
公羊 编
中国社会科学出版社 2003 年版

《呼喊：当今中国的五种声音》
凌志军 马立诚 著
广州出版社 1999 年版

《第七次革命》
刘智峰 编
经济日报出版社 1998 年版

《学术权力与民主：长江读书奖论争备忘录》
中华读书网 编
鹭江出版社 2000 年版

《喧嚣时代：20 世纪全球史》
迈克·亚达斯 彼得·斯蒂恩 斯图亚特·史瓦兹 著
大可 王舜舟 王静秋 译
生活·读书·新知三联书店 2005 年版

《寻求富强：严复与西方》
【美】本杰明·史华兹 著 叶凤美 译
江苏人民出版社 1995 年版

《最后的儒家：梁漱溟与中国现代化的两难》
【美】艾凯 著 王宗昱 冀建中 译
江苏人民出版社 1995 年版

《这个世界会好吗？——梁漱溟晚年口述》
【美】艾恺采访 梁漱溟口述 耿学堂整理
东方出版社 2006 年版

《三民主义》
孙中山 著
岳麓书社 2000 年版

《蒋梦麟自传》
蒋梦麟 著
团结出版社 2004 年版

《蔡元培传》
周天度 著
人民出版社 1984 年版

《蔡元培评传》
张晓唯 著
百花洲文艺出版社 1993 年版

《蔡元培美学文选》
文艺美学丛书编辑委员会 编
北京大学出版社 1983 年版

《钱玄同五四时期言论集》
沈永宝 编
东方出版社 1998 年版

《赤都心史》
瞿秋白 著
广西师范大学出版社 2004 年版

《黄药眠口述自传》
黄药眠 口述 蔡彻 撰写
中国社会科学出版社 2003 年版

《洪波曲》
郭沫若 著
人民文学出版社 1979 年版

《毛泽东传》
【美】罗斯·特里尔 著
中国人民大学出版社 2006 年版

《胡乔木回忆毛泽东》
胡乔木 著
人民出版社 1994 年版

《毛泽东文艺论集》
中共中央文献研究室 编
中央文献出版社 2002 年版

《毛泽东的思想》
【美】斯图尔特·R.施拉姆 著 田松年 杨德 译
中国人民大学出版社 2005 年版

《马克思主义、毛泽东主义与乌托邦主义》
【美】莫里思·迈斯纳 著 张宁 陈铭康 译
中国人民大学出版社 2005 年版

《历史与意志：毛泽东思想的哲学透视》
【美】魏斐德 著 李君如 译
中国人民大学出版社 2005 年版
《毛泽东与中国文艺》

宋贵仑 著
人民文学出版社 1993 年版

《在中共高层 50 年：陆定一传奇人生》
陈清泉 著
人民出版社 2006 年版

《周扬与冯雪峰》
徐庆全 著
湖北人民出版社 2005 年版

《文学理论学习参考资料》
北京师范大学文艺理论组 编
高等教育出版社 1956 年版

《中国现代小说史》
夏志清 著
复旦大学出版社 2005 年版

《中国抗日战争时期大后方文学书系》
（第一编 文学运动）（第二编 理论·论争 1、2）
林默涵 等 编
重庆出版社 1989 年版

《中国解放区文学书系》
（第一编 文学运动·理论 1、2）胡采 编
重庆出版社 1992 年版

《沉沦的圣殿》
廖亦武 编
新疆青少年出版社 1999 年版

《当代中国的现代主义》
陈晋 著
中国文联出版公司 1988 年版

《写给青年：我的新人生关演讲》
罗家伦 著
中国人民大学出版社 2005 年版

《懒寻旧梦录》
夏衍 著
生活·读书·新知三联书店 1985 年版

《瞧！这些人》
芒克 著
时代文艺出版社 2003 年版

艺术文献

《18—19 世纪羊城风物——英国维多利亚阿伯特博物馆藏广州外销画》
英国维多利亚阿伯特博物馆 编
上海古籍出版社 2003 年版

《海上画派》
李万才 著
吉林美术出版社 2003 年版

《海上墨林》
赵寒城 著
上海书画出版社 2006 年版

《董其昌》
陈髒 著
河北教育出版社 2003 年版

《陈师曾》
朱万章 著
河北教育出版社 2002 年版

《王一亭》
萧芬琪 著
河北教育出版社 2002 年版

《吴昌硕》
梅墨生 编
河北教育出版社 2002 年版

《吴湖帆》
张春记 著
河北教育出版社 2002 年版

《陈半丁》
朱京生 著
河北教育出版社 2002 年版

《金城》
云雪梅 著
河北教育出版社 2002 年版
《岭南画派研究》

(《朵云》第59集)论文集
上海书画出版社2003年版

《岭南画派》(中国画派研究丛书)
黄鸿仪 著
吉林美术出版社2003年版

《北回归线上的讨论岭南中国画艺术研讨会》
岭南画学丛书编委会 编
湖南美术出版社2003年版

《高剑父》
蔡星仪 著
河北教育出版社2002年版

《古道西风·高剑父·刘奎龄·陶冷月》
郎绍君 编
广西美术出版社2002年版

《陈树人》
李伟铭 著
河北教育出版社2002年版

《黄宾虹》
王鲁湘 著
河北教育出版社2000年版

《齐白石》
徐改 著
河北教育出版社2000年版

《溥心畬》
王彬 著
河北教育出版社2003年版

《陈之佛》
顾平 陈传席 著
河北教育出版社2002年版

《徐悲鸿》
陈传席 著
河北教育出版社2002年版

《蒋兆和》
刘曦林 著
河北教育出版社2002年版

《刘海粟》
蓝慧 著
河北教育出版社2002年版

《吴作人》
周昭坎 著
河北教育出版社2002年版

《关良》
柯文良 著
河北教育出版社2002年版

《关山月》
陈君 著
河北教育出版社2002年版

《方人定》
郎绍君　云雪梅 著
河北教育出版社2003年版

《傅抱石》
陈传席 著
河北教育出版社2003年版

《钱松喦》
徐改 著
河北教育出版社2002年版

《李可染》
梅墨生 著
河北教育出版社2000年版

《石鲁》
石丹 著
河北教育出版社2003年版

《叶浅予》
张天漫 著
河北教育出版社2002年版

《林风眠》
郎绍君 著
河北教育出版社2002年版

《丰子恺》
【挪威】何莫邪 著　张斌 译

山东画报出版社 2005 年版
《丰子恺》
小蝉 著
湖北教育出版社 2003 年版

《弘一大师》
徐星平 著
中国青年出版社 1988 年版

《弘一大师新论》
方爱龙 编
西泠印社 2000 年版

《弘一大师考论》
陈星 著
浙江人民出版社 2002 年版

《吴湖帆文稿》
梁颖 编
中国美术学院出版社 2004 年版

《姚茫父画论》
邓见宽 编
贵州人民出版社 1996 年版

《陈之佛研究》
李有光 陈修范 著
江苏美术出版社 1990 年版

《颜文樑研究》
尚辉 著
江苏美术出版社 1993 年版

《吕凤子文集》
吕去病 著
天津人民美术出版社 2005 年版

《徐悲鸿艺术文集》
王震 徐伯阳 著
宁夏人民出版社 1994 年版

《徐悲鸿在星洲》
欧阳兴义 著
艺术工作室 1999 年版

《蒋碧微回忆录》
蒋碧微 著
学林出版社 2002 年版

《徐悲鸿一生》
廖静文 著
山东画报出版社、中国青年出版社 2001 年版

《刘海粟艺术随笔》
沈虎 编
上海文艺出版社 2001 年版

《刘海粟研究》
刘海粟美术馆 编
上海画报出版社 2000 年版

《刘海粟研究》
南京艺术学院 常州美术馆 编
江苏美术出版社 2003 年版

《刘海粟》
谢海燕 编
江苏美术出版社 2002 年版

《丁衍庸笔下万象》
邓伟雄 著
商务印书馆 2001 年版

《吴作人文选》
吴作人 著
安徽美术出版社 1988 年版

《吴作人研究与追念》
吴作人国际美术基金会 编
北京出版社 1999 年版

《就是这样走过来的》
庞薰琹 著
生活·读书·新知三联书店 2005 年版

《林风眠研究文集》
郑朝 编
中国美术学院出版社 1995 年版

《林风眠谈艺录》
谷流 鹏飞 著
河南美术出版社 1999 年版

《万水·独行：林风眠传》
刘世敏 著
阁林国际图书有限公司 1989 年版

《林风眠之路：林风眠百岁诞辰纪念》
林风眠百岁诞辰纪念画册文集编辑委员会 编
中国美术学院出版社 1999 年版

《西湖论艺：林风眠及其同事艺术文集》(上、下)
郑朝 著
中国美术学院出版社 1999 年版

《卫天霖》
柯文辉 著
广西美术出版社 2002 年版

《黄般若美术文集》
黄般若 著
人民美术出版社 1997 年版

《黄宾虹年谱》
王中秀 编
上海书画出版社 2005 年版

《黄宾虹研究》
上海书画出版社 编
上海书画出版社 2005 年版

《黄宾虹艺术随笔》
卢辅圣 编
上海文艺出版社 2001 年版

《黄宾虹谈艺录》
南羽 著
河南美术出版社 2000 年版

《黄宾虹书简续》
赵志均 编
河北教育出版社 2005 年版

《齐白石辞典》
湘潭市《齐白石辞典》编委会 编
中华书局 2004 年版

《齐白石老人自述》
齐白石 著
山东画报出版社 2000 年版

《潘天寿》
杨成寅　林文霞 编
中国人民大学出版社 2003 年版
《潘天寿研究》(第二集)
卢炘 编
中国美术学院出版社 1997 年版

《潘天寿谈艺录》
潘公凯 编
浙江人民美术出版社 2002 年版

《抗战漫画》
沈建中 编
上海社会科学出版社 2005 年版

《蒋兆和论艺术》
蒋兆和 著
人民美术出版社 1994 年版

《蒋兆和论》
刘曦林 著
人民美术出版社 2004 年版

《傅雷谈美术》
傅雷 著
湖南文艺出版社 2002 年版

《鲁迅与美术》
王观泉 著
上海人民美术出版社 1979 年版

《鲁迅与中外美术》
李允经 著
书海出版社 2005 年版

《廖冰兄香港时期漫画》
廖冰兄 著
香港高意设计制作公司 2000 年版

《傅抱石艺术随笔》
承名世 编
上海文艺出版社 2001 年版

《傅抱石年谱》

叶宗镐 著
上海古籍出版社 2004年版

《傅抱石美术文集》
叶宗镐 编
上海古籍出版社 2003年版

《傅抱石百年诞辰纪念文集》
傅抱石纪念馆 编
河南美术出版社 2004年版

《建设新中国：20世纪50至60年代中期中国画专题展》
关山月美术馆 编
广西美术出版社 2005年版

《激情岁月：毛泽东诗意·革命圣地作品专题展》
关山月美术馆 编
广西美术出版社 2003年版

《可染论画》
李可染 著
上海书画出版社 2005年版

《李可染论艺术》
李可染 著
人民美术出版社 2000年版

《石鲁传》
张毅 著
陕西人民美术出版社 2001年版

《石鲁艺术文集》
叶坚 石丹 编
陕西人民美术出版社 2003年版

《华君武》
中国美术馆 编
人民美术出版社 2001年版

《叶浅予自传》
叶浅予 著
中国社会科学出版社 2006年版

《古元纪念文集》
王琦 编
人民美术出版社 1998年版

《艺海风云：王琦回忆录》
王琦 著
人民美术出版社 1998年版

《笔墨江山：傅抱石率团写生实录》
黄名芊 著
人民美术出版社 2005年版

《世说新篇》
黄苗子 著
生活·读书·新知三联书店 2006年版

《故人·故乡·故事》
郁风 著
生活·读书·新知三联书店 2005年版

《横站生涯五十年》
吴冠中 著
文汇出版社 2006年版

《连环画回忆录》
黎鲁 著
上海画报出版社 2005年版

《我的油画之路：靳尚谊回忆录》
靳尚谊口述　曹汉文撰文
吉林美术出版社 2000年版

《滕固艺术文集》
沈宁 编
上海人民美术出版社 2003年版

《女性：美术之思》
徐虹 著
江苏人民出版社 2003年版

《演进与运动：中国美术的现代》
郑工 著
广西美术出版社 2002年版

《图像与历史：20世纪中国美术论稿》
李伟铭 著
中国人民大学出版社 2005年版

《从英雄颂歌到平凡世界：中国现代美术思潮》
易英 著

中国人民大学出版社2004年版

《建设新中国：20世纪50至60年代中期中国画专题展》
关山月美术馆 编
广西美术出版社2005年版

《实验水墨回顾》
深圳画院 编
湖南美术出版社2005年版

《正言世代：台湾当代视觉文化》
台北市立美术馆2004年版

《20世纪中国画——"传统的延续与演进"国际学术研讨会论文集》
曹意强 范景中 编
浙江人民美术出版社1997年版

《二十世纪中国美术文选》(上、下卷)
郎绍君 水中天 编
上海书画出版社1999年版

《守护与拓进：20世纪中国画论丛》
郎绍君 著
中国美术学院出版社2001年版

《一以当十》
王朝闻 著
复旦大学出版社2005年版

《张安治美术文集》
张安治 著 张晨 编
人民美术出版社2005年版

《绘画新潮》
张蔷 著
江苏美术出版社1988年版

《中国前卫艺术》
高名潞 著
江苏美术出版社1997年版

《万青力美术文集》
万青力 著
人民美术出版社2004年版

《多余的素材》
陈丹青 著
山东画报出版社2003年版

《退步集》
陈丹青 著
广西师范大学出版社2005年版

《当代艺术与人文科学》
何香凝美术馆 上河美术馆 编
湖南美术出版社1999年版

《艺术新视界》
皮道坚 鲁虹 编
湖南美术出版社2003年版

《关于笔墨的争论》
卢辅圣 编
上海书画出版社2000年版

《最后的浪漫：北京自由艺术家生活实录》
汪继芳 著
北方文艺出版社1999年版

《艺术展览二十年》
杨建滨 祝斌 著
湖南美术出版社2002年版

《另类方法 另类现代》
高名潞 著
上海书画出版社2006年版

《感受诱惑：中国当代艺术静观》
顾丞峰 著
重庆出版社1999年版

《批判的时代》(3卷)
贾方舟 著
广西美术出版社2003年版

《艺术与社会——26位著名批判家谈中国当代艺术的转向》
孙振华等 编
湖南美术出版社2005年版

《重要的不是艺术》
栗宪庭 著
江苏美术出版社2000年版

《中国画的世纪之门》
卢辅圣 著
上海科技教育出版社 2002 年版

《观念艺术的中国方式》
顾丞峰 著
湖南美术出版社 2002 年版

《从中国经验开始》
王林 著
湖南美术出版社 2005 年版

《艳俗艺术》
邹建平　万小平 著
湖南美术出版社 2003 年版

《学院的黄昏》
易英 著
湖南美术出版社 2001 年版

《中式批评》
彭德 著
湖南美术出版社 2002 年版

《画迹与心印》
祝斌 著
湖南美术出版社 2005 年版

《女性艺术》
徐虹 著
湖南美术出版社 2005 年版

《当代艺术潮流中的王广义》
严善錞 吕澎 著
四川美术出版社 1992 年版

《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》
张羽 等 著
黑龙江美术出版社 2000 年版

《现实关怀与语音变革》
广东美术馆 编
辽宁美术出版社 1997 年版

《当代艺术与本土文化·黄永砯》
吴美纯 编
福建美术出版社 2003 年版

《边缘上行走：澳门美术》
郑工 著
文化艺术出版社 2005 年版

《东西方美术的交流》
【英】M.苏立文 著　陈瑞林 译
江苏美术出版社 1998 年版

《西方美术东渐史》
【日】关卫 著　熊得山 译
上海书店出版社 2000 年版

《中国油画百年图史：1840—1949》
刘新 著
广西美术出版社 1996 年版

《中国早期油画史》
李超 著
上海书画出版社 2004 年版

《中国油画史》
刘淳 著
中国青年出版社 2005 年版

《中国西画五十年：1898—1949》
朱伯雄　陈瑞林 著
人民美术出版社 1989 年版

《中华民国美术史：1911—1949》
阮荣春　胡光华 著
四川美术出版社 1992 年版

《台湾美术批评史》
谢东山 著
洪叶文化事业有限公司 2005 年版

《五月与东方——中国美术现代化运动在战后台湾之发展（1945—1970）》
萧琼瑞 著
东大图书股份有限公司 1990 年版

《台湾美术风云 40 年》
林惺岳 著
自立晚报 1993 年版

《香港美术史》
朱崎 著
三联书店(香港)有限公司 2005 年版

《抗日战争美术图史》
黄宗贤 著
湖南美术出版社 2005 年版

《中国抗日漫画史》
【日】森哲郎 编 于钦德 鲍文雄 译
山东画报出版社 2005 年版

《新中国美术图史：1949—1966》
陈履生 著
中国青年出版社 2000 年版

《新中国美术图史：1966—1976》
王明贤 严善錞 著
中国青年出版社 2000 年版

《中国现代绘画史》
张少侠 李小山 著
江苏美术出版社 1986 年版

《中国当代美术史：1985—1986》
高名潞 著
上海人民出版社 1991 年版

《中国现代艺术史：1979—1989》
吕澎 易丹 著
湖南美术出版社 1992 年版

《中国当代艺术史：1990—1999》
吕澎 著
湖南美术出版社 2000 年版

《新中国美术史：1949—2000》
邹跃进 著
湖南美术出版社 2002 年版

《中国新兴版画运动五十年》
李桦 李树声 马克 编
辽宁美术出版社 1982 年版

《中国现代版画史》
范梦 著
中国青年出版社 1997 年版

《四川新兴版画发展史》
凌承纬 凌彦 著
四川美术出版社 1992 年版

《中国漫画图史》
毕克官 黄远林 编
文化艺术出版社 2006 年版

《新中国连环画 70 年代》
汪观清 李明海 著
上海画报出版社 2003 年版

《中国现代绘画史·晚清之部》
李铸晋 万青力 著
文汇出版社 2003 年版

《中国现代绘画史·民国之部》
李铸晋 万青力 著
文汇出版社 2003 年版

《中国现代绘画史·当代之部》
李铸晋 万青力 著
文汇出版社 2004 年版

《毛泽东时代美术》
邹跃进 著
湖南美术出版社 2005 年版

《中国美术十年》
张蔷 著
湖南美术出版社 1991 年版

《中国前卫艺术状况》
高氏兄弟 著
江苏人民出版社 2002 年版

《焦虑与突围：现代水墨艺术》
徐恩存 著
吉林美术出版社 1999 年版

《在现实和内心之间：新具像艺术》
杭间 著
吉林美术出版社 1999 年版

《另一个世界：抽象艺术》

张晓凌　孟禄新 著
吉林美术出版社 1999 年版

《世纪末的回声：新古典风艺术》
余丁 著
吉林美术出版社 1999 年版

《漫游的存在：新生代艺术》
吕品田 著
吉林美术出版社 1999 年版

《解构与重建的诗学：观念艺术》
张晓凌 著
吉林美术出版社 1999 年版

《女性主义作为方式：女性艺术》
廖雯 著
吉林美术出版社 1999 年版

《断层与绵延：波普艺术》
孙津 著
吉林美术出版社 1999 年版

《情感的栖居地：新表现艺术》
黄丹麾　胡戎 著
吉林美术出版社 1999 年版

《中国前卫艺术》
刘淳 著
百花文艺出版社 1999 年版

《现代水墨二十年》
鲁虹 著
湖南美术出版社 2002 年版

《失落的历史：中国女性绘画史》
陶咏白 李湜 著
湖南美术出版社 2000 年版

《越界——中国先锋艺术：1979—2004》
鲁虹 著
河北美术出版社 2006 年版

Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai
Ellen Johnston Lading
2004 by University of Hawai'i Press

Chinese art and culture (-20th-century)
Robert L. Thorp Richard Ellis Vinograd
2001 by Harry N Abrams

A Century in Crisis: Tradition and Modernity in the Art of Twentieth-Century China
Julia F. Andrews
1998 by the Solomon R. Guggenheim Foundation

Twentieth century Chinese painting
Mayching Kao
1988 by Oxford University Press

Art and Artists of Twentieth-Century China
Michael Sullivan
1996 by the Regents of the University of California

Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979
Julia F. Andrews
1994 by the Regents of the University of California

Chinese Woman and Modernity: Calendar Posters of the 1910s-1930s
Ng Chun Bong Chouk Pak Tong Wang Ying Yvonne Lo 1999 by Joint Publishing

图　录

1. "海派"及其象征

1-1 传统"影像铺"师傅为人绘像　约翰·汤姆森摄　1865 年
1-2 任熊　《自画像》　1856 年　纸本水墨设色挂轴　177.4×78.5cm　故宫博物院藏
1-3 任伯年　《寒酸尉像》　1888 年　纸本水墨设色挂轴　164.2×74.6cm　浙江省博物馆藏
1-4 任伯年　《高邕之像》　1888 年　中国画　北京故宫博物院藏
1-5 吴昌硕　《四友图》　1917 年　中国画　149×80.2cm　天津人民美术出版社藏
1-6 虚谷　《册页》　1895 年　10 联纸本水墨设色册页　每页 34.7×40.6cm　上海博物馆藏
1-7 1887 年，上海外滩举行罗马天主教狂欢节
1-8 上海《点石斋画报》报道外滩"英皇子观灯记"
1-9 赵之谦　《集书岩》　卷轴水墨设色　69.5×39cm　上海博物馆藏
1-10 王一亭　《狮子林》　1918 年　中国画　120.7×52cm　天津人民美术出版社藏

2. 西方艺术的教授与广东、澳门地区的绘画

2-1 1912 年土山湾工艺所成立 50 周年合影
2-2 上海土山湾画馆印行的素描教本(2)
2-3 李怔(签名)　《基督受难图》　布上油画(原框)　32.5×25cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-4 郑曼陀　南洋兄弟烟草公司招贴　20 世纪 30 年代早期　104×30cm
2-5 谢之光　《池边异趣》　20 世纪 30 年代晚期　招贴　63.5×41cm
2-6 稚英工作室　《琵琶谣》　明治制糖公司　广告日历　1929 年
2-7 在演奏琵琶的梁赛珠　《北洋画报》(天津)　1927 年 12 月 7 月
2-8 《出窑》　1770—1790 年间　纸本水彩画　38×40cm　英国维多利亚阿伯特博物馆藏
2-9 吴俊　《牵经》　1870—1890 年间　纸本水彩册页　41×30.3cm　英国维多利亚阿伯特博物馆藏
2-10 钱纳利　《澳门眼科医院院长托马斯·柯立治博士与中国病人一起》　约 1835 年　油画　美国麻省萨勒姆皮伯第·伊赛克斯博物馆供稿
2-11 钱纳利　《澳门南湾风景》　1774—1852 年　布上油画　33.7×63.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-12 新呱　《茶贸册页》(1)锄地　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-13 新呱　《茶贸册页》(2)播种　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-14 新呱　《茶贸册页》(3)施肥　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-15 新呱　《茶贸册页》(4)采茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-16 新呱　《茶贸册页》(5)拣茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-17 新呱　《茶贸册页》(6)晒茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-18 新呱　《茶贸册页》(7)选茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-19 新呱　《茶贸册页》(8)炒茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-20 新呱　《茶贸册页》(9)揉茶与筛茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-21 新呱　《茶贸册页》(10)装茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-22 新呱　《茶贸册页》(11)运茶　1843 年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏

2-23　新呱　《茶贸册页》(12)行商　1843年　13.7×23.5cm　老东方艺术馆　府强收藏
2-24　史贝霖　《阳台上的行商一家》　1800—1810年　49×63cm　布上油画　老东方艺术馆　府强收藏
2-25　林呱(关乔昌)　《自画像》　清　布上油画　皮博迪艾塞克斯博物馆藏
2-26　林呱　《包阿兴手术后的情景》　约1836—1837年　油画

3. 晚清政治背景与早期留学画家

3-1　李铁夫　《冯钢百》　1934年　油画　90×71cm　广州美术学院藏
3-2　冯钢百　《男人肖像》　1919年　布上油画　48×36cm　中国美术馆藏
3-3　李毅士　《宫怨(斜倚薰笼坐到明)》　1933年　油画
3-4　李叔同　《自画像》　1910年　布上油画　60.6×45.5cm　日本东京艺术大学美术馆藏

4. 蔡元培：一个历史背景

4-1　蔡元培像(1868—1940)

5. 美术革命

5-1　"五四"时期的陈独秀
5-2　胡适像(1891—1962)

6. "中国画"的产生

6-1　金城　《秋山雨后》　1924年　纸本水墨设色　118×42cm　中国美术馆藏
6-2　林纾　《山水》　"五四"前后　中国画　55×32cm　中央美术学院藏
6-3　陈师曾　《北京风俗画册》(3)　1914—1915年　纸本水墨设色　28.6×36.4cm　中国美术馆藏

7. 传统主义与科学主义：作为思想风气的背景

8. 中国画：传统主义画家及其问题

8-1　黄宾虹　《设色山水》　中国画　31×21.5cm　浙江省博物馆藏
8-2　齐白石　《耳食》　1947年　中国画　102×34cm
8-3　齐白石　《虾》　1941年　中国画　101.5×34.5cm
8-4　张大千　《吉祥天女像》　1942年　中国画　132×64cm
8-5　1956年张大千夫妇与毕加索合影
8-6　溥心畲　《寒林白鹭》　1935年　中国画　74×36.5cm　天津杨柳青画社藏
8-7　吴湖帆　《春云晓霭图》　1934年　中国画　95.5×46cm　天津人民美术出版社藏
8-8　吴待秋　《山水》　1942年　中国画　106×51.5cm　天津杨柳青画社藏
8-9　冯超然　《夏山图》　1926年　中国画　98.5×32.7cm　天津杨柳青画社藏
8-10　胡佩衡　《深山小径》　1926年　纸本水墨设色　93×48.5cm　中国美术馆藏
8-11　汤定之　《山水》　约20世纪20—30年代　中国画　101×32cm　中国艺术研究院美术研究所藏
8-12　张书旂　《花鸟轴》　1932年　中国画　121×45.5cm　天津人民美术出版社藏
8-13　赵叔孺　《秋林散牧图》　1935年　中国画　130×66cm　天津艺术博物馆藏
8-14　陈少梅　《征聘图》　1936年　中国画　58×26.5cm　天津人民美术出版社藏
8-15　贺天健　《关山图》　1936年　纸本水墨设色　179×69cm　中国美术馆藏
8-16　黄君璧　《山水》(条屏之一)　1938年　中国画　160×38cm　中央美术学院藏
8-17　徐燕孙　《枫林秋思》　1940年　中国画　125.5×47.8cm　炎黄艺术馆藏
8-18　于非闇　《荷花》　1941年　中国画　63×34cm　中央美术学院藏
8-19　王个簃　《桃花轴》　1947年　中国画　105.5×27.5cm　辽宁博物馆藏
8-20　吕凤子　《人物》　1946年　中国画　59×38.5cm　中央美术学院藏

9. 新国画：岭南画派及其画家

9-1　高剑父　《雨中飞行》　1932年　中国画　香港中文大学文物馆藏
9-2　高剑父　《东战场的烈焰》　1932年　中国画　166×92cm　广州市美术馆藏
9-3　高奇峰　《双鱼图》　中国画　60×103.5cm　天津艺术博物馆藏
9-4　陈树人　《瀑下清谈》　1944年　中国画　156×77cm　私人收藏
9-5　方人定　《到田间去》　1932年　中国画　181×94cm

9-6 关山月 《今日之教授生活》 1944年 中国画 116×64.3cm 关山月美术馆藏
9-7 黄少强 《赏音》 1931年 纸本设色 135×190cm 广东美术馆藏

10. 学校与社团

10-1 上海美术专科学校学生在野外写生(20世纪20年代)
10-2 上海美术专科学校第17届西画系毕业班的教师、学生与裸体模特儿合影
10-3 刘海粟(中立披大衣者)与上海美术专科学校部分师生在旅行写生途中
10-4 1928年国立艺术院收藏的石膏像(冯叶提供)
10-5 国立杭州艺术专科学校的学生在毕业化妆晚会前合影
10-6 南京中央大学艺术系部分师生合影。右起第六人为徐悲鸿,第八人为潘玉良,第十人为陈之佛,第十一人为张倩英(女),第十二人为孙多慈(女)

11. 写实主义历史、争论与画家

11-1 徐悲鸿 《田横五百士》(局部) 1928—1930年 布上油画 197×349cm 徐悲鸿纪念馆藏
11-2 徐悲鸿 《群奔》 1939年 水墨设色纸本横幅 95×181cm 徐悲鸿纪念馆藏
11-3 徐悲鸿 《愚公移山》 1940年 水墨设色纸本横幅 144×421cm 徐悲鸿纪念馆藏
11-4 吕斯百 《庭院》 1942年 亚麻布油画 80×100cm
11-5 孙多慈 《自画像》 20世纪50年代 油画
11-6 1951年,孙多慈(右三)游欧途经美国纽约时与旅居美国的胡适(右一)、汪亚尘(左一)、王少陵(后排左一)合影
11-7 司徒乔 《放下你的鞭子》 1940年 布上油画 78×126cm 中国美术馆藏
11-8 唐一禾 《"七七"的号角》 1940年 布上油画 33.3×61.2cm 中国美术馆藏
11-9 张充仁 《吴湖帆》 1948年 泥塑
11-10 廖新学 《牧羊人》 20世纪40年代 此作曾获巴黎"秋季沙龙"银奖
11-11 滑田友 《沉思》 1943年 青铜雕塑

12. 艺术家:从印象主义到超现实主义

12-1 20世纪20年代的刘海粟
12-2 刘海粟 《北京前门》 1922年 布上油画 64.4×79.8cm 上海刘海粟美术馆藏
12-3 刘海粟 《威尼斯》 1935年 布上油画 66×92cm 上海刘海粟美术馆藏
12-4 颜文樑 《红海》 1928年 纸板油画 23.5×25cm 中国美术馆藏
12-5 潘玉良 《裸女背影》 1945年 油画 50×65cm 中国机构藏
12-6 常玉 《沙滩裸女》 20世纪30—40年代 油画 44.5×62cm 中国私人藏
12-7 周碧初 《夕阳倒影》 20世纪30年代早期 油画 40.5×47cm 中国私人藏
12-8 陈抱一 《城墙》 1931年 油画 53×85.5cm 中国私人藏
12-9 卫天霖 《瓶花》 1947年 油画 56×41.5cm 中国私人藏
12-10 关良 《西樵(云霞古寺)》 1935年 油画 53×47cm 中国美术馆藏
12-11 王悦之 《弃民图》 1930—1934年 油画 122×52cm 中国美术馆藏
12-12 日据时代台北国语(日语)学校的学生,前排右起第二人为陈澄波
12-13 陈澄波 《风景》 1935年 布上油画 37.5×53cm 中国私人藏
12-14 廖继春 《荷花图》 1948年 家族藏
12-15 林玉山 《故园忆旧》 1935年 台湾美术馆藏
12-16 杨三郎 《风景》 1940年 33×49cm 中国机构藏
12-17 李梅树 《黄昏》 1948年 家族藏
12-18 1931年"决澜社"部分成员合影。前排左起:梁锡鸿、张弦、段平佑;后排左起:庞薰琹、杨秋人、阳太阳、倪贻德、王济远、周多、李仲生
12-19 庞薰琹 《地之子》 1934年 布上油画 45×37cm 庞薰琹美术馆藏
12-20 倪贻德 《江南水乡》 20世纪50年代 油画 55×46cm 中国私人藏
12-21 张弦 《抱宠物女子》 20世纪30年代 油画 60.5×45.5cm 中国私人藏
12-22 阳太阳 《风景》 1939年 布上油画 50×70.4cm 中国机构藏
12-23 丘堤 《园林》 20世纪40年代 油画 45×37.5cm 中国私人藏
12-24 赵兽 《脸孔》 20世纪30年代 油画 39×54cm 中国机构藏
12-25 王济远 《春申江畔(上海外滩公园)》 1928年 油画
12-26 关紫兰 《少女像》 1929年 布上油画 90×75cm 中国美术馆藏

13. 现代主义思想与境遇

13-1 任国立杭州艺术专科学校教务长时的林文铮

13-2　方干民　《白鸽》　1934年　油画

13-3　林风眠像　约20世纪30年代

13-4　林风眠　《人类的痛苦》　1929年　布上油画

13-5　林风眠　《人体》　约20世纪30年代　布上油画

13-6　林风眠　《吹笛仕女》　约20世纪40年代　纸本彩墨　33×33cm　申鼎(竹钱)藏

14. 左翼美术：现代主义的政治倾向

14-1　江丰　《要求抗战者，杀！》　1931年　木刻　14×17.7cm

14-2　许幸之　《失业者》　1935年　油画

14-3　郑野夫　《号召》　1932年　木刻　26.2×19.3cm

14-4　胡一川　《到前线去》　1932年　木刻　20×27cm

14-5　陈铁耕　《母与子》　1933年　木刻　20.4×17.8cm

14-6　刘岘　《示威》　1933年　木刻　12.7×18cm

14-7　力群　《三个受难的青年》　1935年　木刻　12×15cm

14-8　张望　《负伤的头》　1934年　木刻　16.1×12cm

14-9　温涛　《咆哮》　1934年　木刻　19.8×14.7cm

14-10　李桦　《怒吼吧！中国》　1935年　木刻　20×15cm

14-11　鲁迅与青年木刻家。左起：林夫、曹白、白危、陈烟桥　沙飞摄　1936年10月8日

15. 延安艺术

15-1　抗战壁画　沙飞摄　1938年

15-2　美术系教师王式廓、蔡若虹、马达、王曼硕、力群、胡考、江丰、华君武、胡蛮

15-3　彦涵　《当敌人搜山时》　1943年　木刻　37.5×27cm

15-4　力群　《饮》　1940年　木刻　19.2×13.8cm

15-5　力群　《帮助群众修理纺车》　1945年　木刻　13.9×19.1cm

15-6　古元　《减租会》　1943年　木刻　13.5×20cm

16.《在延安文艺座谈会上的讲话》与毛泽东文艺思想的建立

16-1　延安文艺座谈会合影(局部)　郑景康摄

17. 国统区的艺术

17-1　1934年1月，青年学生包围国民党中央党部，蔡元培出面安抚学生

17-2　丰子恺　《雀巢可附而窥》　1928年　4联纸本水墨册页　23.7×16.7cm　浙江省博物馆藏

17-3　抗战漫画宣传队队长叶浅予(右四)与队员合影

17-4　丁聪　《今日形象》　1944年　纸上水彩　28.6×149.3cm　堪萨斯大学斯宾赛美术馆藏

17-5　蔡迪支　《桂林紧急疏散》　1945年　木刻　23×32.2cm

17-6　蒋兆和　《轰炸之后》　约1940年　中国画　112×84cm　炎黄艺术馆藏

17-7　蒋兆和　《流民图》　1943年　纸本水墨设色　200×1202cm　中国美术馆藏

17-8　陈之佛　《秋禾新雏》　1945年　中国画　63×30cm

17-9　刘开渠　《无名英雄》　1943年　青铜雕塑

17-10　吴作人　《负水女》　1946年　油画　61×73cm　中国美术馆藏

17-11　董希文　《苗女赶场》　1942年　油画　72×100cm

17-12　董希文　《哈萨克牧羊女》　1948年　布上油画　161×126cm　中国美术馆藏

17-13　苏天赐　《蓝衣女青年》　1948年　油画　70×49cm　画家自藏

18. 内战时期的艺术

18-1　李桦　《怒潮组图·起来》　1946年　木刻　19.6×27.1cm

18-2　王琦　《洪流》　1947年　木刻　17×24.5cm

18-3　杨纳维　《沉默是最高的抗议》　1947年　木刻　21×29cm

18-4　赵延年　《抢米》　1947年　木刻　24.5×22.7cm

18-5　汪刃锋　《家破人亡》　1948年　木刻　15×22.5cm

18-6　黄新波　《卖血后》　1948年　木刻　31×22cm

18-7　古元　《烧毁地契》　1947年　木刻　28×18.5cm

18-8　彦涵　《豆选》　1948年　木刻　29×37cm

18-9　古元　《人桥》　1948年　套色木刻　20.5×36cm

18-10　郑野夫　《他们飞走了》　1949年　套色木刻　14.2×20.7cm

18-11　刘岘　《朝着毛主席鲁迅指示的方向》　1949年　木刻　11.4×10cm

18-12　石鲁　《打倒封建》　1949年　木刻　31.5×22cm

18-13　张漾兮　《我们自己的队伍来了》　1949年　木刻　22.5×33cm

19. 1949—1958：社会主义建设时期的艺术

19-1　叶浅予　《和平解放北平》　1959年　中国画

19-2　彦涵　《刚刚摘下的苹果》　1954年　版画　35×44cm

19-3　1950年林风眠(右三)、关良、江丰、庞薰琹、苏天赐等一起下乡写生　冯叶提供

19-4　石鲁　《幸福婚姻》　1952年　年画

19-5　林岗　《群英会上的赵桂兰》　1951年　年画

19-6 王柳影、忻礼良、吴文少、金肇芳、俞微波、徐寄萍、陆泽之、张碧梧、孟慕颐 《乘风破浪各显神通》 年画

19-7 李宏仁、董罔 《赶春会》 1953年 年画

19-8 金梅生 《菜绿瓜肥产量高》 1956年 年画

19-9 吴作人 《画家齐白石》 1954年 木版油画 116×90cm 中国美术馆藏

19-10 哈琼文 《劳动人民一定要做文化的主人》 1958年 宣传画

19-11 哈琼文 《劳动人民一定要做自然的主人》 1958年 宣传画

19-12 陈半丁 《力争上游》 1958年 中国画 121×186cm

19-13 哈琼文 《毛主席万岁》 1959年 宣传画

19-14 李少言、牛文 《当和平解放西藏的喜讯传到康藏高原的时候》 1952年 版画 32×49.8cm

19-15 林仰峥 《爸爸在工作》 1954年 木版画 26.5×33.5cm

19-16 梁永泰 《从前没有人到过的地方》 1954年 版画 34.7×23.8cm

19-17 吴凡 《布谷鸟叫了》 1956年 版画 30.4×46.5cm

19-18 黄永玉 《吹口弦》(《阿诗玛》插图之一) 1956年 版画 31.2×25cm

19-19 吴凡 《蒲公英》 1958年 木版水印套色版画 55×34.8cm 中国美术馆藏

19-20 朱宣咸 《夜》 1959年 木版画 31.5×23.5cm

19-21 李焕民 《藏族女孩》 1958年 版画 42.5×23.2cm

19-22 牛文 《东方红 太阳升》 1959年 版画 32×30.5cm

19-23 黄新波 《年轻人》 1961年 版画 42×32cm

19-24 杜鸿年 《春的喧闹》 1961年 版画 35.5×60cm

19-25 李焕民 《初踏黄金路》 1963年 版画 54.3×49cm

20. 苏联社会主义现实主义的影响与向"两结合"的过渡

20-1 王流秋 《转移》 1957年 油画 175×233cm

20-2 王德威 《英雄的姐妹们》 1957年 油画 199×124cm

20-3 秦征 《家》 1957年 油画 165×140cm

20-4 冯法祀 《刘胡兰》 1957年 油画 228×423cm

20-5 侯一民 《青年地下工作者》 1957年 油画 220×185cm

20-6 胡一川 《开镣》 1950年 油画 190×250cm

20-7 汪诚一 《家信》 1955年 油画 122×200cm

20-8 艾中信 《红军过雪山》 1957年 油画 100×275cm

20-9 恽圻苍 《洪湖黎明》 1957年 油画 102×240cm

20-10 董希文 《开国大典》 1953年 油画 230×405cm

20-11 董希文 《春到西藏》 1954年 油画 153×234cm

20-12 罗工柳 《毛主席在延安干部会议上作整风报告》 1951年 油画 164×236cm

20-13 罗工柳 《地道战》 1951年 油画

20-14 黎冰鸿 《南昌起义》 1959年 油画

20-15 詹建俊 《狼牙山五壮士》 1959年 油画 185×200cm

20-16 蔡亮 《借宿》 1962年西安 亚麻布上油画 130×200cm 中国美术馆藏

20-17 全山石 《英勇不屈》 1961年 布上油画 233×127cm

20-18 靳尚谊《十二月会议》 1961年 油画 155×140cm

20-19 林岗 《狱中斗争》 1959年 油画

20-20 钟涵 《延河边上》 1963年 油画 180×360cm

20-21 闻立鹏 《英特纳雄耐尔就一定要实现》 1963年 油画

20-22 侯一民 《刘少奇与安源矿工》 1960年 油画 160×322cm

20-23 周令钊 《五四运动》 1959年 油画

20-24 王式廓 《血衣》 1959年 素描 192×345cm

20-25 蔡亮 《贫农的儿子》 1964年 油画 194×165cm

20-26 蔡亮 《延安火炬》 1959年 油画 32.7×43.5cm

20-27 滑田友 《五四运动》 1955年 雕塑 200×400cm

20-28 潘鹤 《艰苦岁月》 1957年 雕塑 183×160×180cm

20-29 王文彬 《夯歌》 1962年 油画 165×320cm

20-30 温葆 《四个姑娘》 1962年 油画 110×202cm

20-31 杜键 《黄河激流》 1963年 油画 40.5×90cm

20-32 柳青 《三千里江山》 1963年 油画 230×400cm

20-33 潘世勋 《我们走在大路上》 1964年 油画 120×225cm

20-34 孙滋溪 《天安门前》 1964年 油画 155×285cm

20-35 何孔德 《出击之前》 1964年 油画 190×128cm

21. 改造国画与国画家(一)

21-1 杨之光 《一辈子第一回》 1954年 中国画 101×63cm

21-2 方增先 《粒粒皆辛苦》 1955年 中国画 105×65cm

21-3 周昌谷 《两个羊羔》 1954年 中国画 79.5×39.5cm

21-4 李斛 《印度妇女》 1956年 中国画 57×43cm

21-5 关良 《白蛇传》 1956年 纸本水墨设色 67.5×70cm 中国美术馆藏

21-6 江苏国画院集体创作 《人民公社食堂》 1958年 中国画 146×96cm 江苏画院藏

21-7 江苏国画院集体创作 《为钢铁而战》 中国画

21-8 张文俊 《积肥大军战太湖》 1958年 中国画 180×57cm 中国私人藏

21-9 王盛烈 《八女投江》 1959年 中国画

21-10 宋文治 《化工城》 1964年 中国画

21-11 应野平 《千帆迎晓日》 1960年 中国画

21-12 李琦 《主席走遍全国》 1960年 中国画 196.5×117.5cm

21-13 赵望云 《秋林归牧》 1961年 中国画 46×69cm

21-14 刘文西 《祖孙四代》 1962年 中国画 119×96.6cm

21-15 亚明 《争分夺秒》 20世纪60年代 中国画

21-16 叶浅予 《印度婆罗多舞》 1962年 纸本水墨设色 97×57cm 中国美术馆藏

22. 改造国画与国画家(二)

22-1 傅抱石 《毛主席〈清平乐·六盘山〉词意》 1950年 中国画 20.2×28.2cm
22-2 傅抱石、关山月 《江山如此多娇》 1959年 中国画 500×900cm
22-3 钱松喦 《筑坝》(局部) 1958年 中国画 84×53cm
22-4 钱松喦 《红岩》 1962年 中国画 104×81.5cm
22-5 关山月 《快马加鞭未下鞍》 1963年 中国画 81.5×99.6cm
22-6 李可染 《万山红遍,层林尽染》 1963年 中国画 79.5×49cm
22-7 李可染 《山顶梯田》 1974年 中国画 51.3×38.7cm
22-8 石鲁 《转战陕北》 1959年 中国画 208×208cm
22-9 潘天寿 《灵岩涧一角》1955年 水墨设色纸本 117×120cm
22-10 潘天寿 《江山如此多娇》 1959年 中国画 72×30cm

23. 1959—1965:"阶级斗争"时期的艺术

23-1 《不忘阶级苦,牢记血泪仇》 摄影
23-2 尹国良 《时刻准备着》 1962年 油画 100×190cm
23-3 四川泥塑收租院创作组 《收租院》(之二) 1965年 雕塑
23-4 朝楠 《中华儿女多奇志,不爱红装爱武装》 1964年 中国画 65×140cm
23-5 梁洪涛 《参观"三史"图》 1964年 宣传画
23-6 马克·吕布 北京学生 1965年 摄影
23-7 叶浅予 《邢台民兵大演习》 1966年 中国画
23-8 许章茹、张介民 《海贼落网图》 1964年 中国画 173×76cm

24. 1966—1976:"文化大革命"时期的艺术

24-1 刘春华 《毛主席去安源》 1967年 油画
24-2 谢之光、王永强、徐志文、项宪文 《十大喜讯传四海 浦江两岸尽朝晖》 1973年 中国画
24-3 何孔德、严坚 《生命不息,冲锋不止》 水粉画
24-4 唐小禾、程犁 《在大风大浪中前进》 1971年 布上油画 188×290cm 香港汉雅轩藏
24-5 陈衍宁 《长征日记》 1973年 中国画
24-6 邓绍义 《我们见到了毛主席》 1974年 油画
24-7 徐君陶 《团代会上》 1973年 中国画
24-8 温承诚 《上大学之前》 1973年 中国画
24-9 周树桥 《春风杨柳》 1974年 油画 122×190cm
24-10 侯一民、邓澍、靳尚谊、詹建俊、袁浩、杨桂林 《将无产阶级文化大革命进行到底》 油画
24-11 汤小铭 《永不休战》 1972年 油画 108×140cm
24-12 辽宁省宣传馆美术创作组(吴云华) 《虎口夺钢》 1972年 布上油画
24-13 潘嘉峻 《我是"海燕"》 1972年 油画
24-14 集体创作、吴云华执笔 《毛主席视察抚顺》 1972年 油画
24-15 陈衍宁 《毛主席视察广东农村》 1972年 油画
24-16 林墉 《战地新歌》 1972年 中国画
24-17 亢佐田 《红太阳光辉暖万代》 1972年 宣传画
24-18 杨之光、鸥洋 《激扬文字》 1973年 中国画 95.8×134.5cm
24-19 杨之光 《矿山新兵》 1972年 中国画
24-20 卢坤峰、方增先、姚耕耘 《毛竹丰收》 1972年 中国画 68×388cm
24-21 刘伯荣 《坚持不懈》 1973年 中国画
24-22 林曦明 《太湖新歌》 1973年 中国画
24-23 王颂余、贺建国 《导洪穿运》 1973年 中国画
24-24 宋文治 《太湖之晨》 1973年 中国画
24-25 白雪石、侯德昌 《长城脚下幸福渠》 中国画
24-26 侯杰、赵生 《义务看车员》 1973年 中国画
24-27 杨孝丽、朱理存 《叔叔喝水》 1973年 中国画
24-28 唐大禧 《人民的苹果》 1973年 中国画
24-29 杨力舟、王迎春 《挖山不止》 1973年 中国画
24-30 赵志田 《大庆工人无冬天》 1973年 中国画
24-31 陈衍宁 《渔港新医》 1973年 油画 138×98.3cm
24-32 沈加蔚 《为我们伟大祖国站岗》 1974年 油画
24-33 汤集祥、余国宏 《耕海》 1974年 布上油画 79×89cm 中国私人藏
24-34 于振立 《社会主义到处都在胜利前进》 1974年 宣传画
24-35 阳泉手管局工艺美术厂工人美术组 《要做国家的主人,不做金钱的奴隶》 美术大字报
24-36 阳泉手管局农机厂工人美术组 《千秋功罪,我们评说》 美术大字报
24-37 叶其璋 《狠批中国现代的孔子——林彪》 1974年 宣传画
24-38 《加强城市民兵建设》 1974年 宣传画
24-39 李融龙(工人)、纪渭和、娄春亭 《大摆战场》 版画
24-40 周小筠、王绮彦、施大畏(工人) 《炉火正红》 中国画
24-41 张德生 《汽笛响彻万重山》 1974年 版画 50×76cm
24-42 延生、侯杰 《千秋功罪,我们评说》 中国画
24-43 刘志德 《老书记》 1973年 农民画
24-44 高虹、彭彬、何孔德 《步调一致才能得胜利——1928年毛主席在桂东沙田颁布〈三大纪律八项注意〉》 1975年 油画
24-45 徐匡 《草地诗篇》 1976年 版画 73×103cm

25. 台湾的现代艺术

25-1 廖继春 《庭院》 1968年 布上油画 116.5×91.5cm

25-2 李石樵 《三美图》 1975 年 布上油画 100×80cm
25-3 颜水龙 《雅美的幻想》 1972 年 油画
25-4 "五月"画家。从右至左：胡奇中、刘国松、顾福生、庄喆
25-5 韩湘宁 《绘画 24—14》 1963 年 纸上油画 76×52cm
25-6 庄喆 《秋末》 1964 年 布上油画 87.5×61cm
25-7 刘国松 《寒山雪霁》 1964 年 水墨设色纸本立轴 86×56cm 美国李铸晋教授藏
25-8 刘国松 《地球何许之五十》 1969 年 水墨、塑胶彩及裱贴纸本镜框 148×77cm 艺术家本人藏
25-9 东方画会成立时成员合影。前排左起李元佳、夏阳、陈道明；后排右起欧阳文苑、霍学刚、萧明贤、吴昊、黄博镛(非会员)
25-10 萧勤 《立体作品》 1972 年 不锈钢、丙烯
25-11 席德进 《庙前老人》 1976 年 布上油画
25-12 林燕 《母与女》 1980 年 木刻
25-13 何怀硕 《独立苍茫》 1980 年 水墨 26×26cm
25-14 朱铭 《太极系列：拱门》 1986 年 青铜雕塑 245×425×130cm
25-15 "美丽岛"事件中，游行指挥者施明德(右二)、姚嘉文等人进入新兴分局协调
25-16 董有瑞 《香蕉连作之六》 1974—1975 年 油画、麻布 162.5×132cm

26. 香港的现代艺术

26-1 吕寿琨 《禅画》 1970 年 纸本水墨设色 180×97cm 香港美术馆藏
26-2 王无邪 《江行十四》 1987 年 纸本水墨设色 92×68cm
26-3 陈福善 《夜鸟》 1979 年 丙烯 70.5×134cm

27. "伤痕"艺术及"生活流"

27-1 周思聪 《人民和总理》 1979 年 纸本水墨设色 151×217.5cm 中国美术馆藏
27-2 闻立鹏 《大地的女儿——献给张志新烈士》 1979 年 油画
27-3 陈逸飞、魏景山 《占领总统府》 1977 年 布上油画 335×466cm
27-4 邵增虎 《农机专家之死》 1979 年 布上油画
27-5 李斌、陈宜明 《舍得一身剐》 1980 年 油画
27-6 陈宜明、刘宇廉、李斌 《枫》之 4 1979 年
27-7 高小华 《为什么》 1978 年 油画 107.5×136.5cm 中国美术馆藏
27-8 程丛林 《1968 年×月×日雪》 1979 年 布上油画 202×300cm 中国美术馆藏
27-9 程丛林 《1978 年夏夜——身旁，我感到民族在渴望》 1980 年 布上油画 177×415cm 中国私人藏
27-10 罗中立 《父亲》 1980 年 油画 216×152cm 中国美术馆藏
27-11 王亥 《春》 1979 年 布上油画 200×100cm 中国美术馆藏
27-12 王川 《再见吧！小路》 1980 年 布上油画 80×150cm
27-13 何多苓 《春风已经苏醒》 1967 年 布上油画 95×130cm 中国美术馆藏
27-14 何多苓 《青春》 1984 年 布上油画 150×187.5cm 中国美术馆藏
27-15 周春芽 《藏族新一代》 1980 年 布上油画 160×200cm 台湾北庄画廊藏
27-16 张晓刚 《天上的云》 1982 年 布上油画 67×117cm 画家本人藏
27-17 尚扬 《黄土高原母亲》 1983 年 布上油画 120×115cm 上海私人藏
27-18 陈丹青 《康巴汉子》(局部) 1980 年 纸上油画 70×90cm
27-19 陈丹青 《自画像》 1976 年 素描
27-20 朱毅勇 《山村小店》 1984 年 油画 114×126cm

28. 形式革命、"星星"事件与现代主义

28-1 吴冠中 《江南人家》 1981 年 麻布油画 34×25cm
28-2 1979 年 9 月 27 日到 10 月 7 日在中国美术馆墙外的"星星"美展
28-3 王克平 《沉默》 1979 年 木雕
28-4 黄锐 《遗嘱》 1979 年 油画 60×80cm 法国私人藏
28-5 1980 年举行的第二届"星星"展览人员的合影。包括王克平、李爽、邵飞、王鲁炎、杨益平、赵刚、毛栗子、严力、钟阿城。女孩是宋红
28-6 冯国栋 《自在者》 1980 年 布上油画 120×408cm
28-7 袁运生 《泼水节——生命的赞歌》 1979 年 壁画 340×2100cm
28-8 袁运生 《泼水节——生命的赞歌》(局部) 1979 年 壁画

29. '85 思潮与群体现象

29-1 袁庆一 《春天来了》 1984 年 油画
29-2 李贵君 《140 画室》 1985 年 油画
29-3 张群、孟禄丁 《在新时代——亚当与夏娃的启示》 1985 年 油画
29-4 周长江 《互补》 1986 年 木刻
29-5 张健君 《有 NO.96》 1984 年 油画
29-6 "观念 21"行为艺术
29-7 夏小万 《先灵》 1989 年 布上油画 65×80cm 成都私人藏

29-8 刘溢 《我讲金苹果的故事》 1988年 布上油画 160×200cm

29-9 范沧桑等集体创作 《周末》 1985年 实物

29-10 周韶华 《黄河魂》 1981年 中国画 80.5×93cm

30. 重要的团体与艺术家

30-1 王广义 《黑色理性——神圣比例》 1987年 布上油画 150×100cm 成都私人藏

30-2 舒群 《绝对原则1号》 1989年 布上油画 160×200cm 成都私人藏

30-3 任戬 《被风,观望在三的后面》 1985年 布上油画 120×130cm

30-4 毛旭辉 《私人空间·自囚》 1987年 纤维板油画 96×102cm

30-5 潘德海 《掰开的包谷——后山》(3联) 1989年 布上油画 120×270cm

30-6 叶永青 《奔逃者》 1988年 布上油画 70×91cm

30-7 杨迎生 《被背影遮住的白鸽子与正在飘逝的魔方》 1985年 布上油画

30-8 任戎 《圆寂的召唤》 1985年 油画

30-9 徐一晖 《莫勒亚特南部》 1985年 油画

30-10 徐累 《逾越者》 1986年 丙烯、宣纸 131×91cm

30-11 丁方 《悲剧的力量之2》 1987年 布上油画 110×180cm 成都私人藏

30-12 耿建翌 《第二状态》 1987年 油画 145×200cm

30-13 张培力 《仲夏的泳者》 1983年 布上油画 172×170cm 成都私人藏

30-14 张培力 《今晚没有爵士乐》 1987年 布上油画 124×180cm 成都私人藏

30-15 厦门达达活动 1986年11月在厦门新艺术广场焚烧作品的行为

30-16 谷文达 《图腾与禁忌的时代》 1985年 纸上水墨

30-17 吴山专艺术家工作室 《今天下午又停水》 1986年 装置、墨彩及广告彩、宣纸 350×400×600cm 舟山市群众艺术馆藏

31. "大灵魂"的滥觞

31-1 徐冰 《析世鉴》 1988年 装置、木板水印 110×1200cm

31-2 王广义 《毛泽东——红格1号》 1988年 布上油画 148.5×120cm 成都孙玉泾藏

31-3 张念 《孵》 1989年 行为艺术

31-4 肖鲁在自己的装置作品《对话》前开枪 1989年

31-5 李山 《洗脚》 1989年 行为

31-6 黄永砯 《中国绘画史与现代绘画史》 1987年 装置

31-7 吴山专 《大生意》 1989年2月5日 行为艺术

32. 盲流艺术家与圆明园艺术村

33. 新艺术及其艺术家(一)

33-1 韦蓉 《守护在海滩》 1996年 油画 97.4×130.5cm

33-2 喻红 《烈日当空》 1991年 布上油画 120×160cm 中国私人藏

33-3 刘小东 《田园牧歌》 1989年 布上油画 170×120cm

33-4 宋永红 《公共汽车》 1991年 布上油画 100×100cm

33-5 忻海洲 《游戏规则》(2) 1992年 碳铅笔、油画 199×180cm

33-6 曾浩 《气球系列之三》 1992年 布上油画 146×117cm

33-7 方力钧 《第二组·第六幅》 1991—1992年 油画 200×200cm

33-8 方力钧 《作品》 1993年 布上油画 180×230cm

33-9 刘炜 《革命家庭》 1990年 布上油画 100×100cm 香港汉雅轩藏

33-10 杨少斌 《群殴图》 1996—1997年 布上油画 260×360cm 苏黎士保险公司藏

33-11 岳敏君 《城市2号》 1993年 布上油画 89×116cm

33-12 曾梵志 《自画像》 1994年 布上油画 200×180cm

33-13 郭伟 《室内、蚊子与飞蛾NO.10》 1999年 布上丙烯 150×120cm 中国私人藏

33-14 钟飙 《麦当娜与贝隆夫人》 1999年 布上油画 130×100cm 中国私人藏

33-15 俸正杰 《浪漫旅程》 1999年 布上油画 145×188cm

33-16 李路明 《中国手姿18号》 1998年 布上油画 180×200cm 画家本人藏

33-17 张晓刚《黑色三部曲——惊恐、沉思与忧郁》 1990年 布上油画、拼贴 180×450cm 香港汉雅轩藏 美国亚太美术馆藏(《忧郁》)

33-18 张晓刚 《大家庭之一》 1996年 布上油画 150×190cm 香港汉雅轩藏

34. 新艺术及其艺术家(二)

34-1 魏光庆 《红墙——家门和顺》 1992年 油画 175×300cm

34-2 王广义 《大批判:万宝路》 1992年 油画 175×175cm 中国私人藏

34-3 李山 《胭脂系列31》 1992年 丙烯 100×200cm

34-4 余友涵 《招手的毛泽东》 1990年 丙烯 145×130cm

34-5 刘大鸿 《四季:冬》 1991年 油画 70×40cm

34-6 叶永青 《大招贴》 1991—1992 年 油画 180×180cm

34-7 王劲松 《大合唱》 1992 年 油画 170×200cm

34-8 周春芽 《与石头相连系的肖像》 1992 年 油画 150×120cm 香港汉雅轩藏

34-9 丁乙 《十示》 1992 年 油画 140×160cm 香港汉雅轩藏

35. 女性艺术

35-1 秦家丽 《姐妹》 1997 年 布上油画 104×130cm

35-2 李虹 《寂静之声》 1995 年 布上油画 146×114cm

35-3 崔岫闻 《玫瑰与水薄荷》 1996 年 布上油画 180×100cm

35-4 姜杰 《易碎的制品蜡、透明丝弦、塑料薄膜》 1994 年 综合材料

35-5 施慧 《结》 1994—1995 年 棉线、宣纸、纸浆、木 800×270×120cm

36. 新文人画与实验水墨画

36-1 朱建新 《月明山水》 1997 年 中国画 34×66cm 中国私人藏

36-2 王孟奇 《复向天际自在鸣》 1994 年 中国画 40×40cm 中国私人藏

36-3 常进 《秋野无声》 1995 年 中国画 65×100cm 中国私人藏

36-4 边平山 《幽兰图》 1996 年 中国画 50×45cm 中国私人藏

36-5 陈平 《费洼山之二》 1997 年 中国画 132×48cm 中国私人藏

36-6 王公懿 《水墨·1993 作品之三》 1993 年 水墨 350×560cm 中国私人藏

36-7 刘子建 《记忆·十字架》 1989 年 水墨 82×160cm 中国私人藏

36-8 石果 《标志框架与团块 NO. 13》 水墨 96×97cm 中国私人藏

36-9 李华生 《作品》 1998 年 水墨 97×178cm 中国私人藏

37. 行为与观念艺术

37-1 邱志杰 《兰亭序》 1990 年 70×150cm 香港汉雅轩藏

37-2 隋建国 《衣纹研究——被缚的奴隶》 1998 年 玻璃钢喷漆 220×100×70cm

37-3 徐冰在准备他的作品 1995 年

37-4 "北京东村"艺术家集体 《为无名山增高一米》（名字按体重排列：王世华、高炀、苍鑫、马综垠、祖咒、张洹、马六明、段英梅、张彬彬、朱冥） 1995 年 行为

37-5 朱发东 《寻人启事》 1993—1997 年 行为

37-6 马六明 《芬·马六明》 1993 年 行为

37-7 张洹 《12 平方米》 行为

37-8 张洹 《65 公斤》 1994 年 行为

37-9 赵半狄 《赵半狄和熊猫咪》 1999 年 行为

37-10 王晋 《娶头骡子》 1995 年 摄影 190×125cm

37-11 张培力 《(卫)字 3 号》 1991 年 单视频、4 屏幕录像装置、砖

37-12 韩磊 《虚构的风景》 1998 年 摄影

37-13 荣荣 《婚纱》 1997—2000 年 摄影

37-14 邱志杰 《好》 1998 年 摄影

37-15 洪磊 《紫禁城的秋天》 1997 年 摄影

38. 新绘画的展开

38-1 毛旭辉 《灰白色的剪刀》 1998 年 布上油画 145×120cm

38-2 叶永青 《一顶军帽》 2001 年 布上丙烯 220×200cm 中国私人藏

38-3 许江 《世纪之弈之围城(一)》 1997 年 布上油画 132×210cm 画家本人藏

38-4 王兴伟 《东方之路》 1995 年 布上油画 200×155cm 香港汉雅轩藏

38-5 尹朝阳 《广场》 2003 年 布上油画 220×385cm

38-6 沈小彤 《映象 2000 NO6》 2000 年 布上油画 200×340cm 法国 ENRICO NAVARRA 画廊藏

38-7 何森 《躺在沙发上的女孩》 1998 年 布上油画 150×120cm

38-8 谢南星 《无题 NO. 3》 1999 年 布上油画 274×140cm 私人收藏

38-9 张小涛 《放大的道具·水晶·鱼儿》 2001 年 布上油画 150×250cm 中国私人藏

38-10 周春芽 《绿狗——名牌时装》 1997 年 布上油画 250×200cm 中国私人藏

后记：新世纪的背景

1 杨福东 《第一个知识分子》 2000 年 摄影 194×127cm

2 孙原 《蜜糖》 1999 年 装置

3 朱昱 《植皮》 2000 年 行为

4 李路明 《云上的日子：学唱戏》 2004 年 布上油画 200×200cm 香港张镜堂藏

5 曾梵志 《安迪·沃霍尔同志》 2005 年 布上油画 200×200cm 中国私人藏

6 吴山专 《买就是创造》 装置 1992—2005 年

术语索引

E

F

G

K

L

M

N

O

P

T

V

W

X

Y

人名索引

A

B

C

D

E

F

G

H

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y